البيان

• مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت • صدر العدد الأول في أبريل 1966

• العدد 443 يونيو 2007

"الثقافة في الكويت" للدكتور خليفة الوقيان كتاب توثيقي إبداعي

ليلى محمد صالح

دوران الفكرة وبراعة الكتابة في "عرائس الصوف"

فهد توفيق الهندال

فكرة الموت أو العدم عند يوجين يونسكو

د. نرمين الحوطي

وليد القلاف: التقليديون لم يفقدوا مواقعهم

كيف يبدأ الشاعر قصيدة

د. توماس بارو

ترجمة: د. محمد فؤاد نعناع

المذهب الرمزي في الأدب العربي

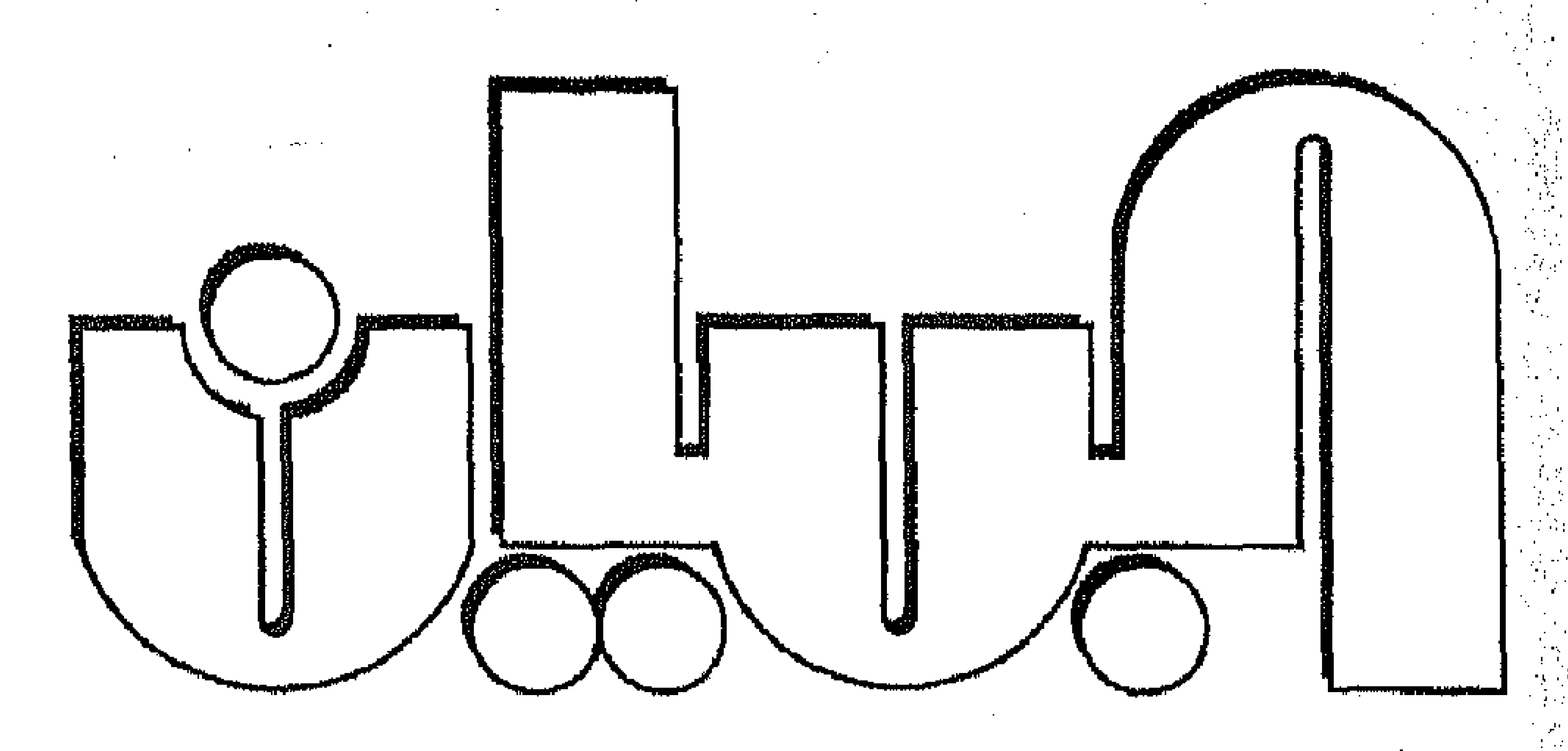
د. سعيد أصيل

اندهاش وشراكة

حمد الحمد

"تونسية" شعر: د. سالم عباس خدادة

لوحة الغلاف للفنان التشكيلي الكويتي محمد قمبر



العدد 443 يونيو 2007

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر

عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

رئيس التحرير:

حمد عبد المحسن الحمد

سكرتير التحرير:

عدنان فرزات

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.

2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.

3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .

4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.

5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(443) June - 2007



Al Bayan

Editor-in-chief
Hamad Abdulmohsen Al Hamad

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602

المحتويات

بعض هذه المواد نشرت بدعم من "صندوق الكويت لدعم الإبداع"



اندهاش وشراكة

بقلم: حمد الحمد

استلمت مؤخراً هدية لم أكن أتوقعها، وهي عبارة عن مجموعة كتب من الأدب الكوري الجنوبي، طبعاً لم يكن المحتوى مكتوباً باللغة الكورية التي أجهلها، ولا باللغة الإنكليزية، ولكن كانت بلغة عربية فصحى، وبترجمة بليغة، ومراجعة دقيقة جرت في القاهرة من قبل فريق كوري- عربي مشترك، مما أكسب الكتب رونقاً فنياً وعمقاً موضوعياً.

وإضافة إلى كل هذا فقد ارتدت الكتب حلة فاخرة من الأغلفة الأنيقة، وبطباعة جذابة وإخراج متميز، مما يغري القارئ أكثر بالقراءة التي تجعله يكتشف عوالم يجهلها.

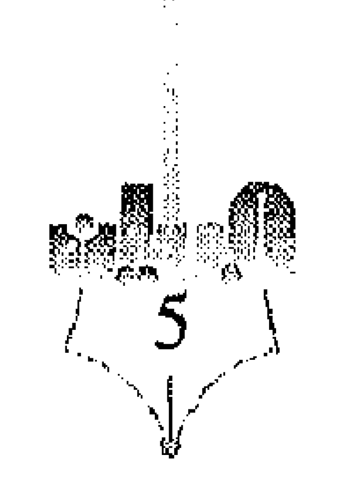
أحد هذه الكتب جاء تحت عنوان: " قصائد من كوريا الجنوبية" ، بينما الإصدارات الأخرى عبارة عن روايات لكبار الأدباء الكوريين مما وضعها في مصاف روائع الأدب الكوري، وهي تحمل العناوين التالية : "صوت الرعد"، الأجيال الثلاثة"، "العشب العائم".

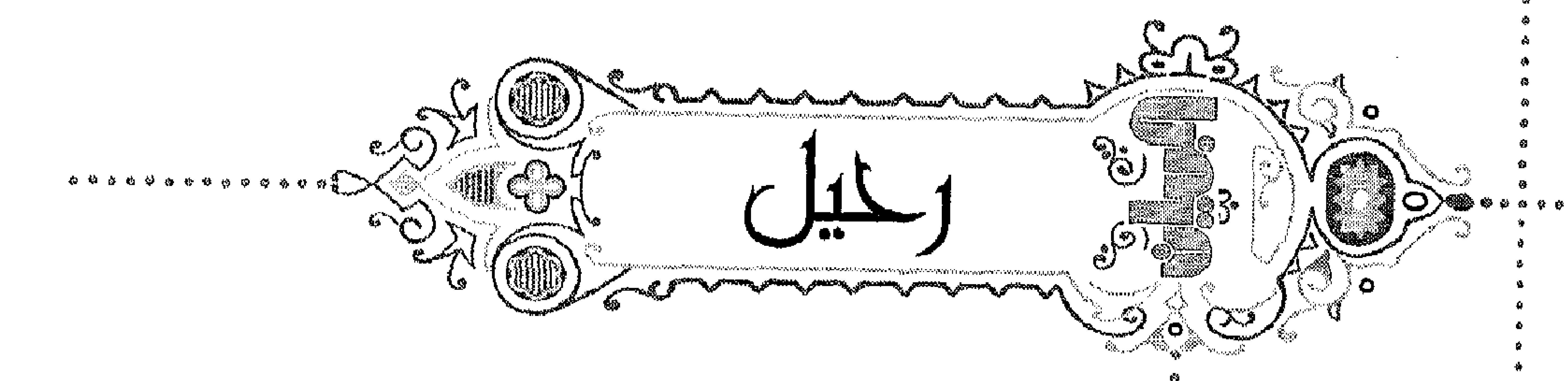
وقد يستغرب القارئ حين أذكر هذه الهدية الأدبية، حيث من المعتاد أن مجلة البيان تصلها الكثير من الإصدارات حتى تمتلئ بها الرفوف. إلا أن ما يبرر هذه الدهشة هنا، هو أن هذه الكتب جاءت هدية من سفارة كوريا الجنوبية في الكويت، والدهشة الأخرى هي ناجمة

عن كون هذه الكتب لم تطبع من قبل المؤلفين أنفسهم، إنما هي ثمرة تعاون بين مركز التدريب اللغوي بجامعة القاهرة، وجمعية كوريا والشرق الأوسط، ودعم المعهد الوطني لترجمة الأدب الكوري، وبتبرع من شركة "س.ت" للهندسة والمقاولات الكورية والتي على ما يبدو أنها ساهمت بتكاليف الطباعة.

إنه من الجميل أن تتضافر جهود كافة القطاعات، لتتعاون من أجل نشر الأدب ودعمه وتقديمه للعالم لإثراء ذائقته المعرفية. وتكون شراكة رجال الأعمال والمثقفين تدر إبداعاً.

لا شك أننا في العالم العربي بحاجة اليوم لمثل هذا التعاون وهذه الشراكة، وخاصة من المؤسسات المالية والتجارية التي تحقق أرباحاً مهولة سنوياً، ولكنها تتردد -للأسف- في دعم الثقافة والأدب حيث أن معظم المؤسسات المالية وأصحاب الشركات الكبرى في عالمنا العربي لا يفكرون إلا بالمشاريع التي تدر الملايين وليس أفكاراً وإبداعاً.





الشاعر الكبير الأمير عبدالله الفيصل .. رحيل قامة الشعر الأصيل

بقلم: عبد الله خلف
(الكويت)



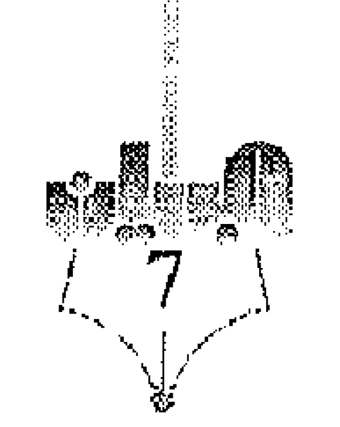
انتقل إلى رحمة الله تعالى الأمير عبد الله الفيصل النجل الأكبر للملك فيصل بن عبد العزيز، الراحل الكبير ولد سنة ١٣٤١ هـ-١٩٢٢م، لقد امتلك ناصية في أرقى فنونه وهو الشعر صاغ الشعر العربي بالفصحى والعامية... وقال في نظم الشعر العامي متأثراً بأبيه الملك الراحل فيصل بن عبدالعزيز، تأثر بدراسة الأدب العربي الجاهلي وعصوره الزاهرة في العهود الإسلامية.



عمل في مجالات عديدة في أجهزة الدولة السعودية.. وعين في سنة ١٩٥٠ وزيراً للداخلية والصحة، وشارك في المؤتمرات الدولية والعربية، ترك العمل الإداري الرسمي، وتفرغ لأعماله الخاصة وللقراءة ونظم الشعر، كما كانت له صولات وجولات في تطوير الألعاب الرياضية ومنشآتها.. ونبغ في الشعر العربي الفصيح وبلغ فيه ذرى المجد، وعرف بين الأدباء والفنانين العرب، وكان يحضر منتدياتهم، وفي مصر كان يحضر حفلات السيدة أم كلثوم منذ الثلاثينات في الأزبكية عندما كانت تشدو بغنائها قبل دخول الكهرباء والمايكروفونات المعلية للصوت.. صدر له ديوانه الأول " وحي الحرمان" في سنة ١٣٧٣ هـ - ١٩٥٢م. وصدر له ديوانه الثاني سنة ١٤٠٣هـ- ١٩٨٢م "حديث قلب"، منح الدكتوراه الفخرية في العلوم الإنسانية من مجلس أمناء أكاديمية العلوم والثقافة في مؤتمر الشعراء العالميين الذي عقد في سان فرانسيسكو بالولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٨١م.

وحصل على الجائزة التقديرية في بلاده سنة ١٩٨٥م. وحصل على اللوحة الألفينية لمدينة باريس من الرئيس جاك شيراك سنة ١٩٨٥ ومنحه جلالة الملك الحسن الثاني عاهل المغرب العضوية في الأكاديمية الملكية المغربية.. ونال شهادات تكريمية تقديراً لمكانته الأدبية الرفيعة.. ومنحه النادي الأدبي في جدة شهادة تكريم في احتفالية كبرى سنة ١٤٢٢ هـ، ٢٠٠١م..

أنجزت له دار سعاد الصباح سفراً كبيراً في جزأين بعنوان : " الشاعر عبد الله الفيصل بين



مشاعر الحرمان وغربة الروح"، بإشراف الدكتورة سعاد الصباح، وإعداد الدكتور عبد الله المعطاني، تنفيذ خالد القطمة وذلك بتاريخ ١٤٢٢-٢٠٠١م.

واحتوى المجلدان على ١٢٠٠ صفحة من القطع الكبير.

وفي مناسبة احتوت على احتفال شعري للأمير خالد الفيصل، قدم قصيدة تحمل فيضاً من الوفاء والحب والعرفان بأستاذية أخيه عبد الله الفيصل الذي نهل من نبعه، ومما قاله خالد لعبدالله:

يا سيدي يا خويْ يا استاذ عمري
علمتني وزن الحكي قبل الأشعارْ
إن جاز لكْ يا سيّد الشعر شعري
تراه من فضلة معانيك تذكار
مديون لك بلسان قلبي وفكري
باللي يصيرْ وبالذي ما بعد صارْ
وأجلستني في مجلس العلم بدريْ
في مجلسٍ للفكر وقفه ومسيار
واسقيتني نبع من الجود يجري
عليه ورّادٍ ونازل وصدارْ
واسمعتني ترنيمة المجد تسري
من جدك الأول إلى نسل الأبرار
لولاك ذاك الوقت حيرني أمري
ولولاك ما جالي على الصبر مقدار
محدود شعري يا أشعر الناس عذري
فضلك بحر، والشعر مقطور قطار

* * *

قال د. عبد الله بن سالم المعطاني في مقدمة الكتاب (الشاعر عبدالله الفيصل، بين مشاعر الحرمان وغربة الروح):

"احتفت بعض الدراسات بلغة النص الشعري عند عبدالله الفيصل، فكان مجالاً واسعاً للقراءات والدراسات النقدية والتحليل الأسلوبي الذي يعتمد على تشريح النص وتفكيك وحداته متكئاً على الدلالات المنفتحة والتراكيب المتحولة.. واختار الشاعر الجملة الشعرية السهلة والمعنى الإجمالي القريب، وعزف شاعرنا عبر موجات الغناء الدافئة والمقامات الموسيقية تحت التأثير الانفعالي لأم كلثوم، فقد بكت على المسرح وهي تؤدي الأبيات الأخيرة من "ثورة الشك" من شدة هذا التأثير فلم تستطع أن تكرر المقطع الغنائي في قول عبد الله الفيصل:

تُعذب في لهيب الشك روحي
وتشقى بالظنون وبالتمني
أجبني إذْ سألتك هل صحيح
حديث الناس.. خنت ألم تخني

واحتوى الكتاب على جزء من الشهادات الإنسانية الصادقة، والقصائد الشعرية المعبرة التي تحمل فيضاً من الحب والوفاء لعبد الله الفيصل"

* * *

وفي دراسة للدكتور عز الدين إسماعيل يقول حول قصيدة لعبدالله الفيصل (منطق الحق) في ديوانه (حديث قلب) يطرح فيها رؤية للواقع البائس الذي نعيش فيه، فيها إدانة لهذا العالم واتهامه بالجهالة والظلم والعدوان:

أي عصر للنور، لا نور فيه
غير ما بان من قراع السلاح
أي عصر هذا الذي يتباري
فيه حزّ الظبا بطعن الرّماح
تشرق الشمس فيه فوق المآسي
وتطلّ النجوم فوق الجراحِ
بشر نحن عائشون مع النور
ولكننا بلا مصباح

ويتفاعل الشاعر مع هموم الوطن العربي في فلسطين، وانتصارات ١٩٧٣م.

يا ليوث الحرب في يوم الوغى
ورجال الحلم إن حَلَّ السلام
ابشروا بالنصر من رب الورى
ما بقيتم في التحام ووئام

* * *

الدكتور فوزي عيسى قدم دراسة وافية في سجل الشاعر عبدالله الفيصل.. دار سعاد الصباح صفحة ٦٠٧ في موضوع صور الحب والطبيعة في شعر الأمير عبدالله الفيصل: " إن موقف الشاعر من الطبيعة، موقف تحدّ وقوة، فهو محور الدائرة حيث تشرق النجوم حوله، وتعشق الأنسام عطره، وإذا كان الغروب ينال من الشمس الحقيقية، فإنه لا يستطيع أن ينال من شمس غرام الشاعر لأنها أقوى من الظلام والغروب وتمتزج عنده دائماً صورة المحبوبة بالطبيعة فهي ابنة البدر، وينبوع الشذى يسري الضوء في وجنتها فيلهب بشرتها الخمرية والدجى يستمد سواده من شعرها"

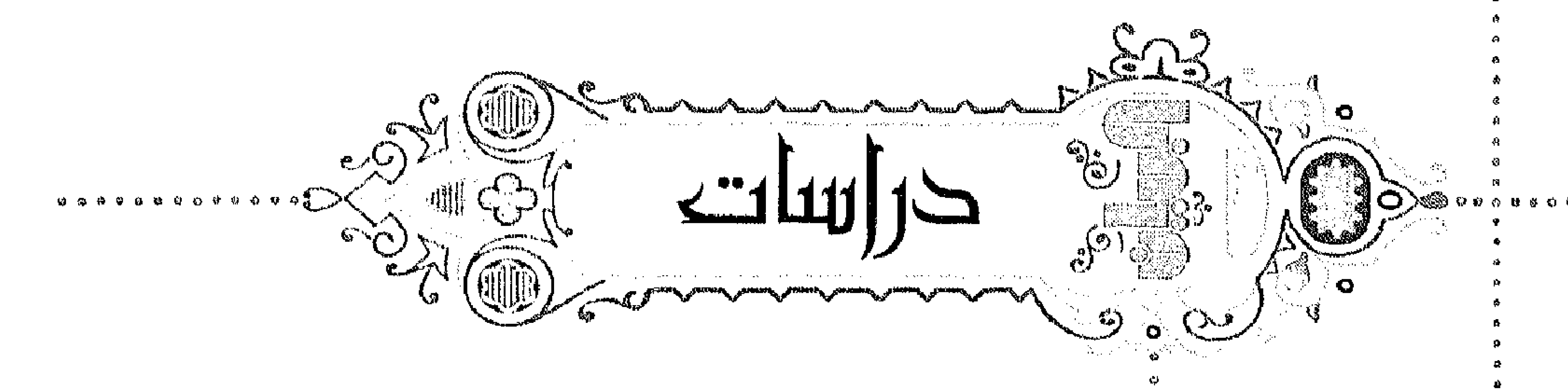
يا ابنة البدر وينبوع
الشذى العطر
وملهمتي تسابيحي
وآياتي من الشعر
وباللفتات من جيد
به ماء الصّبا يجري
وبالوجنات فيها الضو
ء يلهب لونها الخمري
فتحسب أنها شفق
تلفّع هالة البدر
وداجي الليل من شعْر
يهيم بها ولا تدري

* * *

وردد العربُ رائعة عبد الله الفيصل مع سيدة الغناء أم كلثوم

أكاد أشك في نفسي لأنّي
أكاد أشك فيك وأنت منّي
يقول الناس إنك خنت عهدي
ولم تحفظ هواي ولم تصنّي
يكذب فيك كل الناس قلبي
وتسمع فيك كل الناس أذني
وكم طافت علي ظلال شك
أقضت مضجعي واستعبدتني

رحم الله الأمير الشاعر عبد الله الفيصل، الذي سطر من روحه وخلجات نفسه عطاء شعرياً، وفلسفة سامية في الفكر، ورسم الحزن والألم والحب والفرح والحنين والشك، والأمل الكبير في أسفار الشعر ومزاميره.



كيف يبدأ الشاعر قصيدة ؟

أبيات النسيب الصيغية وغير الصيغية
بوصفها مقدمة القصيدة في الشعر العربي القديم

بقلم: د . توماس باور *
ترجمة : د . محمد فؤاد نعناع
(الكويت)

(١)

من المعروف أن حكمة الحياة القائلة : إن كل بداية صعبة يسري مفعولها على إبداع النصوص أيضاً ، ولا سيما النصوص ذات النوعية الأدبية . وأن يعزى معنى خاص لبدايات النصوص الأدبية ينتج عن الحقيقة أن هذه البدايات لا يجب أن تنصف الطلبات كلها فقط ، تلك التي توضع في أجزاء النص الباقي ، وإنما تؤدي فوق ذلك عدة وظائف أخرى . وهكذا تلزم الحقيقة مبدع النص بأن يحدد أي أن يعزم على تحقيق التواصل الأدبي في أعماله التي تتناول وتقدّر طبقاً لشريك التواصل أو المشترك ، وذلك بإعطاء إشارة إلى المتلقين بطريقة مناسبة . ومثل هذه الإشارة بارزة بروزاً مختلفاً من الناحية التقليدية والتاريخية (١) وإليها تنتمي إشارات الافتتاح والخاتمة ، كما ترد في النصوص الأدبية بوصفها عبارات تقليدية ، مثل قولنا : " حدث مرة ... وإن لم يكونوا موتى ... " (٢) .

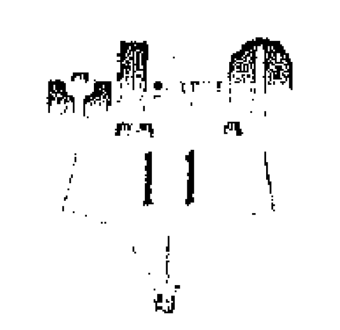
(*) أستاذ الأدب العربي في جامعة مونستر بألمانيا

ويحيل منظّر الأدب العربي ابن القطاع (ت ١١٢١) إلى وظيفة الإشارة هذه أيضاً ، عندما يتحدث عن التصريع ، أي عن القافية بين الشطرين الأولين في إحدى القصائد (٣) .

ومن المعروف منذ أمد أن أبيات المقدمة في القصائد العربية القديمة ليست مميزة (حوالي ٨٠٪ من الحالات كلها) من خلال التصريح فقط،و إنما غالباً من خلال "الصيغة" أيضاً. (٤) و لا يتعلق الأمر لدى مثل هذه الصيغة ، كما يفترض كثيراً ، بعبارات تقليدية مكررة من قبل أحد الشعراء تكراراً آلياً كثيراً أو قليلاً، يريد أن يريح نفسه بها من العمل ، و إنما الأرجح أنه يتعلق بوسيلة أسلوبية مركبة، فالصيغة مثل الاقتباس تقريباً ،ظاهرة من ظواهر التناص (٥) . ولكن بينما يريد الشاعر لدى الاقتباس أن يحيل مستمعيه إلى نص سابق فردي ، لا يحال في حالة الصيغة إلى نص فردي مجسم، و إنما إلى كثرة من النصوص السابقة ،و لا شك أنه ليس إلى النصوص بوصفها كلا، و إنما إلى مكان النص المطابق. و بناء على ذلك يمكن أن نحدد قائلين: الصيغة هي كمية من أجزاء النص التي يشبه بعضها بعضا (ج، أ-ي) ، و التي تستعمل من مؤلفين عدة (م،أ-ي) في نصوص أدبية مختلفة (ن،أ-ي) لإحالة المتلقين إلى أجزاء النص الأخرى كلها (ج،أ-ي) .

و بينما يكون الاقتباس مثلاً شكلاً من التناص المقصود (بنص محدد) ، تكون طبيعة الصيغة الإشارية غير مقصودة (بنص محدد) ، لأن الشاعر لا يحيل المستمع إلى نص وحيد ، و إنما إلى أجزاء النص من مجموعة من النصوص ، دون أن يتوقع من المستمع أن يفكر بالنصوص نفسها تماماً ، كما هو نفسه ، وإنما يفترض فقط أن تقوم كمية مقاطع كثيرة بشكل واف بين مجموعة النصوص الأخرى في وعي المؤلفين ، ومثيلها الذي يحتفظ وعي المتلقين به ، بحيث إن المستمع يفهم الإشارة أولاً ، ويعرف خاصيّة الصياغة الحالية للآخر ، ويدرك تقديرها .

وأخيراً ، لا شك أن هذا ليس هو الحال دائماً ، لأنه توجد في الشعر العربي القديم صيغ لا تؤدي وظيفة أخرى ، أكثر مما تضع علامة بارزة على موضع نص ، إذن في بدايته ، أو في مقطع جزئي منه . ومن الناحية الصيغية تكون الكلمة الأولى لدى ذلك ، وعند الضرورة تأتي الكلمة الثانية في بداية البيت الشعري أيضاً ، ولذلك نستطيع الحديث عن " الصيغ الأولى ". ويمكن أن نسمّي هنا صيغة " دع ذا / دعها " التي يجتاز الشاعر بوساطتها النسيب إلى الرحلة أو الجزء الختامي (٦) ، وصيغة واو " رب " التي تحيل إلى بداية مفاخرة أو مقطع جديد من الفخر ، أو صيغة " فأوردها " التي تعطي إشارة لمقطع مهم في قصة حمار الوحش (٧) . ويريد الشاعر بمثل هذه الصيغة الأولى أن يحيل مستمعيه أيضاً إلى مواضع وردت فيها هذه الصيغة لدى شعراء آخرين ، ولكن فقط ليذكر بالوظيفة التي تملكها الصيغة هناك ، لأنها تملك وظيفة مماثلة في نصه أيضاً . وهكذا تقريباً ، مثل قطعة غنائية في الأوبرا التي تسبقها مقدمة الأوركسترا التي تعطي إشارة للمستمعين ، أنه ستتبع الآن قطعة غنائية في الغزل أو الرثاء أو الثأر ، وبالتالي توجّه توقعاتهم في اتجاه معين ، فإن المستمع العربي القديم يعرف أنه سيعقب صيغة معينة جزءٌ محددٌ من النص . وطبقاً لذلك يقدر المستمع أن يركز ذهنه ، وأن يعيد



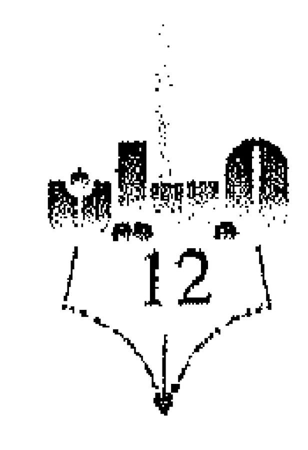
إلى ذاكرته تشكيل قطعة النص التالية إلى قصائد أخرى ، وأن يكون مشدود الأعصاب ، وكما في القصيدة التي يسمعها الآن ، فإن هذا الجزء يتم إنجازه .

وظيفة الإشارة هذه تملكها صيغ المقدمة. النسيب أيضاً ، وهي لا تبلغ المستمعين عن بداية نص أدبي من نوعية محددة فقط ، وإنما عن موضوع النسيب الذي تم اختياره (٨) أيضاً . ولكن يضاف هنا أمر ثان ، فهذه الصيغ طويلة ومعقدة أكثر من الصيغ الأولى . وبهذا ينبغي على توقعات المستمعين ألا توجه على ما يتلو الصيغة فقط ، وإنما على تشكيل الصيغة نفسها . ولأن الصيغ ترد (٩) في كل مكان فإن الصورة نفسها تتقدم : جزء معروض من البيت الصيغي يكون مطابقاً في كل مكان ، ووظيفته الأولى أن يعرّف المستمع بالصيغة ، وهذا يعني أن يحيله إلى طوابع هذه الصيغة ، ولكن الباقي يُنوّع . نعم وغالباً ما لا يوجد طابعان بارزان مرويان لصيغة ما ، يكون مثل هذا الجزء مشابهاً لديهما. ولا تكون أبيات صيغية من هذا النوع رتيبة وتقليدية مطلقاً ، وإنما تقدم صورة من التنوع ، لا تترك تفسيراً آخر أكثر من سعي الشاعر المقصود للأصالة داخل الصيغة . وهكذا تصبح الصيغة من جديد شيئاً من التشكيل الأسلوبي. وهنا تحقق علامات أسلوبية، كما في غير هذا المكان أيضاً من خلال عمليات التبديل والإضافة والإسقاط والتحويل .

(٢)

إن الخطوط التناصية الموجودة في الشعر العربي القديم ، وعلى هذا النمط الصيغ إذن ، تعد أحد الشروط لفهمه . وهكذا يتم التعرف على وظيفة أحد الاستعمالات الصيغية وخاصيته . فقط إذا ما عرف المرء الطوابع البارزة الأخرى للصيغة ، وعندئذ بإمكانه أن يقرر عما إذا كان أحد أبيات مقدمة القصيدة ليس صيغياً ، وإذا ما عرف المرء أي الصيغ وجدت ، عندئذ باستطاعته أن يفسر إحدى القصائد التي تستند في أجزاء منها أو كاملة إلى قصيدة أخرى ، وإذا ما فهم المرء نوع ومحيط الخيوط التناصية بينهما الخ ... وتسري هذه الأقوال التالية على أحد أهم حالات التناص (غير المقصود بنص محدد) في الشعر العربي القديم ، أي الصيغ في أبيات النسيب في مقدمات القصائد . وبهدف تناولها تامة ما أمكن فقد استخرجت كل أبيات مطالع القصائد في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام (١٠)، التي يبدأ النسيب بها وعلى هذا النمط الأبيات التي تمهد عادة لأحد موضوعات النسيب الرائجة الثلاثة، وهي : الشكوى لدى الأطلال، والفراق عند الصباح ، وظهور الخيال (١١) .

وتشمل المجموعات المعروضة التي تم الحصول عليها ٦٢٧ بيتاً . ومن المؤكد أن هذا يشكل جزءاً من أبيات النسيب في مطالع القصائد التي نظمت في ذلك العصر. ولكن إذا أخذ المرء في حسبانه أن القصائد المنظومة لم تنفذ كلها إلى وعي دائرة المستمعين الكبرى ولكن الشعراء استطاعوا أن يحيلوا إلى مثل هذه النصوص فقط التي تيقن لهم أن مستمعيهم يعرفونها ، وأن مثل هذه القصائد قد رويت مباشرة ، وهي محفوظة حتى الآن ، فإن المرء يمكن أن ينطلق من ذلك بأننا نستطيع أن نصوّر العلاقات الماضية على الرغم من الخسائر النسبية بأمانة ، إذا ما صرفنا النظر لمرة



واحدة عن شعراء الجيل المبكر، مثل (المرقِّش الأكبر وعمرو بن قَميئة وامرئ القيس) الذين نعرف خلفياتهم معرفة غير كافية (١٢) أما بالنسبة للأجيال المتأخرة فيمكن أن تكون صحة نتائجنا مقبولة ، بأن تنتج صورة مطابقة في الغالب ، وهذا يعني أننا بالتالي يمكن أن نتعرف أغلب الصيغ أيضاً ، إذا ما تمّ الاحتفاظ بنصف المواضع المذكورة هنا ، بينما في المقابل ترد شواهد حيث يتضح أن العدد الأكبر منها شبيه الصياغة ببعض على أنها حالات من التناص المقصود (بنص محدد) . وبالتالي لا يمكن أن يتفرع عن ذلك تجاهل أية صيغة كانت سائرة وقتاً طويلاً في محيط كبير كهذه . إن وجوب بقاء بعض الأسئلة بعد ذلك يمكن أن يُفهم من تلقاء نفسه .

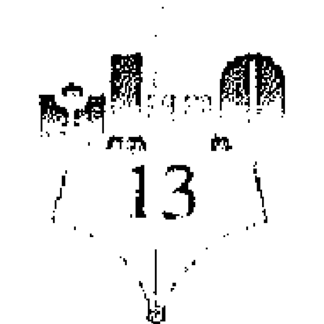
(٣)

إذا أردنا أن نثبت عما إذا تختفي صيغة - أو لا تختفي - خلف عدد من الشواهد التي يشبه بعضها بعضاً ، فإنه يجب أن يُفحص أولاً عما إن كان هناك تناص غير مقصودٍ في الحقيقة . إن أبيات مقدمات القصائد - النسيب التي تبدأ بعبارة (صحا) تظهر أن هذا لا يتوجب أن يكون الحال بشكل حتمي إطلاقاً :

١ _ صَحَا عَنْ تَصَابيهِ الفُؤادُ المُشَوَّقُ (المُمَزَّق العَبديّ)
٢ _ صَحَا سُكرٌ منهُ طويلٌ بزَينبا (أعْشى نَهْشَل)
٣ _ صَحَا قلبُهُ عنْ سُكرهِ فتأمَّلا (أوْسُ بن حَجَر)
٤ _ صَحَا قلبُهُ وأقصَرَ اليَومَ باطلُهُ (طُفَيل الغَنَويّ)
٥ _ صَحَا القلبُ عنْ ذِكرى قُتَيْلَةَ بعدما (الأعشَى الكَبير)
٦ _ صَحَا القلبُ عنْ سلمى وقدْ كاد لا يسلو (زُهَيْر بن أبي سُلْمَى)
٧ _ صَحَا القلبُ عنْ سلمى وأقصرَ باطلُهُ (زُهَيْر بن أبي سُلْمَى)
٨ _ صَحَا القلبُ عنْ سلمى وعنْ أمِّ عامرِ (حاتم الطائي)
٩ _ صَحَا القلبُ عنْ سلمى وملَّ العواذلُ (مُزَرِّد بن ضِرار)

والحقيقة أنه من النظرة الأولى تتوفر صيغة رويت لنا في تسعة شواهد . ولكن لدى النظرة القريبة يصبح هذا ليس مؤكداً . والثابت أولاً أن زُهير بن أبي سُلمى استعمل صياغة (صحا القلب عن سلمى) مرتين (٦ ، ٧) ، ويحتمل أن هذا اقتباس شخصي . ويظهر إلى جانب ذلك أن الأمر يتعلق من جديد بأخذ صياغة أوس بن حَجَر (٣) الذي كان زُهَير تلميذه ويقوم برواية شعره . إن الشاهد (٩) مطلع نسيب إحدى القصائد ، وهو (١٣) في كامله نوع من التقليد الرخيص وإضافة التعبير لقصيدة زُهَير ذات الرقم (١٥) ، (الشاهد ٧) . إن استعارة بيت مطلع القصيدة يفيدنا بالتالي بوصفه علامة مبكرة لخيط تناصي : وينبغي على المستمع أن يتذكر بسرعة قدر الإمكان القصيدة المقصودة . وقد نظم ابن مقبل مثل هذه الإضافة التعبيرية أيضاً معتمداً على قصيدة زُهَيْر ذات الرقم (١٥) . إن زُهَير بن أبي سُلمى استعمل الكلمات (صحا القلب عن) بوصفها علامة مرور ليحيل المتلقين إلى النص الأول . وقد فعل هذا بلا شك أولاً في البيت (٧) من قصيدته (الديوان ٣٢) ، ولذلك لم يُذكر هذا البيت هنا .

ويتكون البيت (٤) لطُفَيْل الغَنوي من اندماج واضح بين البيت (٣) و البيت (٧)،



فلا شك أنه يستند إلى قصيدة أوس بن حَجَر ، ويعتمد على قصيدة زُهير (١٥)، ولا سيما أن قصيدة طفيل تتطابق بالوزن والقافية مع قصيدة زُهَير .

والآن إذا ما وجب على مستمع كل هذه الأبيات أن يفكر لدى التعبير (صحا القلب عن) بالبيت (٧) ، وأن شعراء هذه الأبيات قصدوا أن يفكر المستمع به ، فإن الشاعرين اللذين نظما البيت (٥) والبيت (٨) قلما قصدا إلى أن يفكر المستمعون بهما . وهكذا لا يتوفر هنا حال من التناص غير المقصود . وذلك أنه إذا ما أفادت جملة (صحا القلب عن) ثلاث مرات على الأقل بوصفها علامة مرور لبيت زُهَير الأول في قصيدته (١٥) ، فهل يعني هذا أنه وجب على المستمعين حقيقة أن يفكروا تماماً بهذه القصيدة ، وهذا ما هو مشروط من جديد ، بأنه لا يمكن أن تبدأ قصائد أخرى كثيرة بالمثل ، لأن وجهة الإحالة لا يمكن أن تعرف معرفة جيدة . وكذلك لا يمكن أن توجد أبيات مطالع القصائد . النسيب في وعي المستمعين في عصر صدر الإسلام معروضة بوصفها مروية حتى اليوم .

ويلاحظ حقيقة أن اسم المحبوبة مطابق في أربعة أبيات (٦ _٩) ، بينما كان الشعراء في حالات التناص غير المقصود (بنص محدد) يسعون إلى أكبر تنوع ممكن ، كما سنرى أيضاً . ويبقى البيتان (١) و (٢) اللذان يبدآن بكلمة (صحا)، وما عدا هذه الكلمة لا علاقة سواء فيما بينهما ، أم فيما بينهما وبين بقية الأبيات (٣ حتى ٩) . هذا ولا يمكننا الحديث مطولاً عما إذا كان هذان البيتان يقومان على الاقتباس مرة أخرى ، أو على تغييرات مقصودة لصيغة (صحا القلب) بلا خيط مقصود (ما يُذكر هنا أن الصيغة في طور النشوء ، ولا شك أن المُمَزِّق العبدي أقدم عهداً) ، أو على مطابقات أتت صدفة .

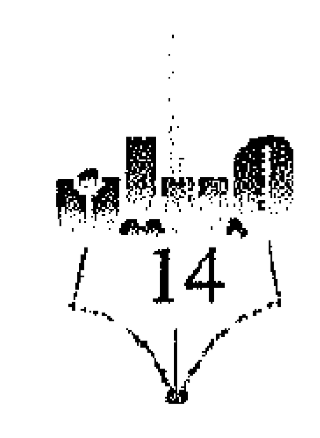
وفوق هذا كله تُقدم الأبيات التي تبدأ بكلمة (صحا) صورة غير نموذجية تماماً لإحدى الصيغ: فهناك أبيات عدة متطابقة فيما بينها إلى أقصى التطابق تقف إلى جانب أبيات قليلة منفردة لا علاقة فيما بينها مطلقاً . والمعتاد أن يكون العكس ، بحيث إنه قلما يُرى شاهدان يشبه بعضهما بعضاً خارج الجزء الصيغي الحقيقي (يتعلق الأمر بالاقتباسات من جديد) بينما كل الشواهد المتشابهة فيما بينها من ناحية أخرى يمكن أن يكون كل بيت منها مشتقاً في جزئه الصيغي من خلال عمليات قليلة من بيت آخر . وهكذا يمكن استنتاج خيوط مقصودة محتملة بلا تحليل دقيق من مادة الشواهد ، وهل توجد صيغة معروضة أم لا . وفيما يخص حالنا فإن هذا ينطبق بشكل واضح فالأمر لدى أبيات مطالع القصائد . النسيب التي تبدأ بكلمة (صحا القلب / قلبه) لا يتعلق بصيغة على الرغم من الشواهد التسعة .

(٤)

تُعرضُ أهم صيغ أبيات مطالع القصائد . النسيب ومجموعات الصيغ في الشعر في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام في المقاطع التسعة التالية :

١ _لِمَن الدّيار ، لِمَن {طلل / دار}

إن المجموعة الأكبر و الأهم من صيغ أبيات مطالع القصائد _النسيب تمثل من خلال ٤١ بيتاً بدأت بصيغة (لمن) (١٤). و في البداية يجوز أن تكون الصياغة



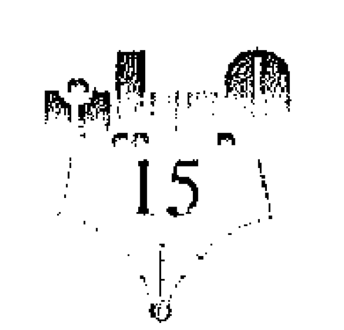
المناسبة (لمن الديار) قد وجدت في بحر الكامل فقط ، فصيغة الكامل تعد أكثر أهمية و مثلها ١٦ شاهداً . كما نقلت صيغة (لمن الديار) أربع مرات في الخفيف ، و مرتين في الشكل المشابه ، الرمل . وإن كانت صيغ مهمة أخرى في الطويل و الوافر و المتقارب أيضاً ، فإن هذه الصيغة استقرت في شكل (لمن طلل) فيها (ثماني مرات في بحر الطويل ، ٦ مرات في بحر الوافر ، ومرة واحدة في المتقارب) . وعلاوة على ذلك ترد أربعة شواهد (بيتان في بحر الخفيف ، و بيت لكل من الطويل و البسيط) ، و يرد فيها اسم آخر بدلاً من تسمية الإطلال .

و إنه من الواضح خاصة في بحر الكامل أن صورة البقية للشطر الأول التي تتبع (لمن الديار) لم تكن في أي نموذج أصلاً وإنما تتبع نموذجاً محدداً . و لكن إذا ما استعملت صيغة استعمالاً متكرراً كهذه الصيغة ، حيث توجب على الشعراء في كل مرة أن يبدلوا فيها تبديلاً قليلاً ، و إذا ما تم نقلها ووضعها في البحور كلها تقريباً , فإنه يجب على هذا البناء الأصلي أن ينعدم آلياً في وقت ما . و يشير شاهد واحد فقط لعَبيد بن الأبرص في شكل الطويل للصيغة إلى الصورة الأصلية . و كل ما تبقى من شواهد لا توجد فيما بينها أية قواسم مشتركة ، إلا بداية البيت بالتعبير (لمن طلل) .

٢ _ يا دار {اسم امرأة }

١٠- يا دارَ أسماءَ بالأمثالِ فالرِّجلِ (رَبيعة بن مَقْروم)
١١- يا دارَ أسماءَ بينَ السَّفحِ فالرُّحَبِ (أعشى طرود)
١٢- يا دارُ أعرفُها وحْشاً مَنازِلُها (أبو قِلابة الهذلي)
١٣- يا دارُ بينَ عُنازاتٍ وأكبادِ (أعشى طرود)
١٤- يا دار عَمْرَةَ من مُحتلِّها الجَرَعا (لَقيط بن يَعْمُر)
١٥- يا دارَ كَبْشةَ تلك لم تتغيري (ابن مُقبل)
١٦- يا دار ليلى من شِباك الخانق (مُلَيْح بن الحَكم الهذلي)
١٧- يا دارَ ماوية بالحائل (امرؤ القيس)
١٨- يا دارَ مَيَّةَ بالعلياءِ فالسَّندِ (النابغة الذبياني)
١٩- يا دارَ هندَ عَفاها كلُّ هَطَّال (عَبيد بن الأبرص)
٢٠- يا دارَ هندٍ عَفَتْ إلاّ أثافيها (الحُطيْئة)

هناك محاولة وحيدة تعود إلى ما قبل العصر الأموي قام بها عَبيد بن الأبرص عندما نقل صيغة (لمن الديار) في بحر البسيط بقوله (لمن جمال). وعادة ما تطابق صيغة (لمن الديار) في بحر البسيط صيغة تبدأ بأسلوب النداء (يا دار) الذي يُتبع باسم الحبيبة . وهنا يرد الشاهد (١٩) لعَبيد ابن الأبرص أيضاً ، كما يوجد شاهد آخر لامرئ القيس ، وهو البيت (١٧) في بحر نادر هو السريع . وتتم مواصلة البيت الشعري بعد ثلاث كلمات صيغية تماماً ، كما في صيغة (لمن الديار) من خلال بيان حرف جر مكاني (بـ إضافة إلى بين) ، أو من خلال جملة موصولة . وفي هذا الإطار تقع مواصلة أسلوبية مؤكدة لابن مُقبل في الشاهد (١٥) ، وهو الوحيد المنظوم على بحر الكامل في وقت واحد ، حيث يتوقع المرء صيغة (لمن الديار) . وربما يحقق تأثير أسلوبي في الشاهدين (١٢ و ١٣ من خلال اختصار أو



طرح ، حيث يظهر القسم المتصل مباشرة بـ (دارٍ) (الصيغة الآن مرفوعة طبعاً) ، دون ذكر اسم الحبيبة . ولذلك يبدو هذا معقولاً ، لأن الشاهد (١) ينتمي إلى شاعر نجد عنده تشكيلاً متداولاً تداولاً اعتيادياً أيضاً (الشاهد ١١) . ويستحق استعمال مُليح بن الحكَم الهذلي (١٥) الصيغة في بحر الرجز الانتباه . وينقل الحُطيئة الصيغة في بحر الطويل نقلاً فريداً من نوعه، فهو يبدّل أداة النداء بكل بساطة ، حيث يقول :

٢١ _أدارَ سُليمى بالدّوانكِ فالعُرّفِ (الحُطَيئة)

{ _أ / هل {تعرفُ }رسمَ الدار / الدار}

أ - الطويل (٢٢ _٢٨) والوافر (٢٩ _٣٠)

٢٢- أتعرفُ أطلالاً ونؤياً مُهدَّما (حاتم الطائي)

٢٣- أتعرف رسماً بين دُهْمانَ فالرَّقم (كَعْب بن زُهَير)

٢٤- أتعرف رسمَ الدّار قفراً منازلُهْ (طَرَفة بن العَبد)

٢٥- أتعرف رسمَ الدّار من أمِّ مَعْبدِ (عَدي بن زيد)

٢٦- أتعرف رسماً دارساً قد تغيَّرا (الشَّماخ)

٢٧- أتعرفُ رسماً كاطراد المذاهب (قيس بن الخَطيم)

٢٨- أتعرف من ليلى رسومَ مُعرَّسٍ (عمرو بن شأس)

٢٩- أتعرف من هُنَيدةَ رسمَ دار (بِشر بن أبي خازم)

٣٠- أتعرفُ منزلاً من آل ليلى (عمرو بن شأس)

ب _السريع (٣١ _٣٣) والبسيط (٣٤ _٣٥) :

٣١- هَلْ تعرفُ الدّارَ عَفا رسمُها (المُرَقِّش الأكبر)

٣٢- هَلْ تعرفُ الدّارَ عَفا رسمُها (حسّان بن ثابت)

٣٣- هَلْ تعرفُ المنزلَ بالأهْيَل (المُتَنخِّل الهذلي)

٣٤- هَلْ تعرفُ الدّارَ قفراً لا أنيسَ بها (ابن مُقْبل)

٣٥- هَلْ تعرفُ الدّارَ مذْ عامين أو عام (الحُطَيئة)

ويجوز النظر إلى صيغة (أتعرف رسم الدار) في بحر الطويل إلى أن تكون صيغة أساسية غير محددة العلامات من ناحية الصيغة، تلك الصيغة التي لم تتغير تقريباً، ولكنها توجد عند بشر بن أبي خازم في بحر الوافر (٢٩) من خلال إضافة مقسمة. و يمكن النظر إلى كلمة (دار) على أنها جزء أساسي للصيغة، لأنها توجد في نوع صيغة البسيط و السريع أيضاً ، و لذلك ينظر إلى الصياغات التي تحتوي على (رسماً) بدلاً من (رسم الدار) على أنها روايات أسلوبية محددة العلامات . هذا و يجوز أن يكون الشّماخ قد قصد إلى أن يشعر مستمع بيته (٢٦) من خلال كلمته (رسماً) ، التي يليها (دارساً) بتذكر (دار) في صياغات أخرى . و بالمقابل فإن التبديل الكامل لصيغة (رسم الدار) في الشاهدين (٢٢ _٣٠) محدد المعالم تحديداً قوياً، كما نُظمت الصيغة في الشاهد (٣٠) في بحر ليس نموذجياً لها ، هو الوافر. والشاعر نفسه يستعمل الصيغة مرة أخرى في الشاهد (٢٨) ، ويبقيها هنا في

الطويل ، ولكنها تنقسم من خلال إضافة (ربما استناداً إلى الشاهد ٢٩ الشبيه ، ولكنه معلل من الناحية العروضية) ، ويضع (رسم) في صيغة الجمع . وإلى جانب البيتين الصيغيين (٢٨ و ٣٠) نظم عمرو بن شأس بيتاً يشير إلى تغيير قوي جداً ، قلما يستطيع المرء أن ينظر إليه على أنه صيغي ، وجاء في بحر الطويل بالمثل ، وهو قوله : (متى تعرف العينان أطلالَ دمْنَة) وتتناسب الصيغة في بحور أخرى باستخدام (هل) بدلاً من (أ). وترد ثلاثة شواهد في بحر السريع بشكل مدهش ، (وهي تشكل على كل حال ربع أبيات مطالع القصائد _النسيب في مجموعنا) . ويبدو أن هذه الصياغة كانت معروفة في الزمن المبكر ، ويبدو نشوء خيط مقصود بين الشاهدين (٣١ _٣٢) . (ويفلح شاعر من خلال تبديل (الدار) بـ (المنازل) في البيت (٣٣) بخلق تغيير على الرغم من قصر أبيات السريع. وترد صيغتنا في بحر البسيط المتكرر مرتين فقط ، ولا ترد مطلقاً في بحر الكامل الذي تناسبه أيضاً, ولذلك توجد صيغة مسبوكة بلا أداة الاستفهام في بحر الرمل عند أبي دواد الإيادي، حيث يقول : (تعرف الدار ورسماً قد مسح) ، ولأن الصيغة ترد عند المرَقِّش فالمرء ربما يستطيع أن ينظر إلى بدايات أبيات مطالع القصائد _النسيب بصيغة (هل عرفت الديار) عند عمرو ابن قميئة ، و(هل عرفت الدار) عند أبي دواد على أنها محاولات نقلت الصياغة الأقدم في بحري الخفيف أو الرمل ، فهما يكوّنان في الوقت نفسه اندماجاً للصيغة المتحدّث عنها مع الصيغة التي سيتحدث عنها أخيراً، والتي تبدو أنها ليست قديمة هكذا .

٤- عرفتُ {مسكن}

(الوافر ٣٦ _٤١ ، المتقارب ٤٢ _٤٤ ، الطويل ٤٥)

٣٦- عرفتُ باجْدُثٍ فَنِعافِ عِرْقٍ / علاماتٍ (المُتَنَخِّل الهذلي)

٣٧- عرفتَ بجوٍّ عارمةَ المقاما (عامر بن الطفيل)

٣٨- عرفتُ الدّارَ قد أقوت سنينا (أمية بن أبي الصّلت)

٣٩- عرفتَ ديارَ زينبَ بالكثيبِ (حسّان بن ثابت)

٤٠- عرفتَ اليومَ من تيَّا مُقاما (الأعشى الكبير)

٤١- عرفتُ منازلاً من آلِ هندٍ (الحُطيئة)

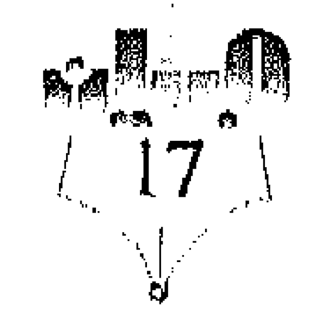
٤٢- عرفتُ الديارَ كَرَقْمِ الدَّواةِ (أبو ذؤيب الهذلي)

٤٣- عرفتُ الديارَ لأمِّ الرَّهينِ (أبو ذؤيب الهذلي)

٤٤- عرفتَ المنازلَ بينَ القُرَيِّ (حُميد بن ثور)

٤٥- عرفتُ لليلى بينَ وَقطٍ فَضَلْفَعٍ / منازلَ (طُفَيل الغَنَوي)

وتُمثِّل أبيات مطالع القصائد ـ النسيب كلها تغييراً متأخراً للصيغة المذكورة من قبل، وهي التي تبدأ بـ (عرفتُ) أو (عرفتَ) (١٦) ، والتي تنقل كل صيغة في بحر الوافر بغير تكلف . وترد ثلاث مرات في بحر المتقارب ، إلا أن هذه الشواهد تنتمي إلى شاعرين فقط ، ويُنظر إليها إذن على أنها صيغ مقصودة محددة المعالِم للبحر العروضي. وتمثّل كلمة (الدار / الديار) المألوفة لنا أربع مرات، ولكنها تبدّلُ من خلال كلمة أخرى غالباً . وقد أزيحت تسمية المسكن من خلال إضافات أربع مرات، منها مرتان في الشطر الثاني للشاهدين (٣٦ ,٤٥) . وهكذا تعدل الصيغة على



وجه التقريب حتى تصل إلى الغموض . ونظراً لأن الجزء الصيغي هنا أقصر مما هو في المقطع الأخير للصيغة المتحدث عنها فإن وجه أبيات مطالع القصائد . النسيب هنا أقل سبكاً من خلال الصيغة مما هناك. وهذا أدى إلى تحريف كبير ، ولكن في الوقت نفسه إلى قوة تناصية صغيرة ، وهذا يُيَسِّرُ خيطاً تناصياً مقصوداً (بنص محدد) من جديد ، كما هو متوفر بين البيتين (٣٧ و٤٠) بلا شك .

٥- لـ (اسم امرأة) ...(المسكن)

تُظهر كل أبيات مطالع القصائد . النسيب التي تبدأ بحرف الجر (لـ) أنه يُستطاع الوصول إلى طابع قوي لهذه الأبيات من خلال عناصر صيغية أيضاً ، فيما إذا كانت الطوابع كلها مشتركة بكلمة واحدة وزهيدة إلى جانب ذلك . إن الأبيات التي تبدأ بـ (أ . لا) كلها لا تشير إلى وحدات مشتركة ، ولو كانت غزيرة كفاية لدعت المستمع بالتفكير بعلاقات ما . وعلى وجه آخر فالأبيات التي تبدأ ب (لـ) تشير إلى البناء المعروض سابقاً بالكامل . وهذا سرد (١٧) لهذه الأبيات مرتبة حسب مكان جزئية الصيغة (المسكن) :

أ { ـاسم امرأة } دار / رسم / أطلال

(الطويل ٤٦ ـ٤٩ ، المتقارب ٥٠)

٤٦- لأسماءَ رسمٌ أصبحَ اليومَ دارسا (عبَّاس بن مرداس)

٤٧- لخولةَ أطلالٌ ببُرْقةِ ثَهْمَدِ (طَرَفة بن العَبد)

٤٨- لظمياءَ دارٌ قد تعفَّتْ رسومَها (مالك بن خالد)

٤٩- لميثاءَ دارٌ قد تعفَّتْ طلولها (الأعشى الكبير)

٥٠- لميثاءَ دارٌ عفَا رسمُها (الأعشى الكبير)

هنا تختبئ حالات عدة من التناص المقصود (بنص محدد) ، فقد اقتبس الأعشى الكبير البيت (٤٩) أو البيت (٥٠) نفسه ، حيث وضع صياغة مطابقة إلى حد بعيد ، مرة في الطويل ومرة أخرى في المتقارب . ويبدو البيت (٤٨) أنه متعلق تعلقاً مباشراً بالبيت (٤٩) . والأطرف من هذا الحالات حيث تأتي تسمية المساكن في نهاية الشطر الأول تماماً ، وتظهر القافية حتى البيت (٥١) .

ب ـلـ {اسم امرأة } ... {المسكن}

(الطويل ٥١ ـ٥٥ ، البسيط ٥٦ ـ٥٧ ، المتقارب ٥٨)

٥١- لابنةِ حِطَّانَ بنِ عوفٍ منازلٌ (الأخْنَس التَّغلبي) (١٨)

٥٢- لخولةَ بالأجزاعِ مِنْ إضم طللُ (طَرَفة بن العبد)

٥٣- لليلى بأعلى ذي معارِكَ منزلُ (أوس بن حَجَر)

٥٤- لهندٍ بحِزَّانَ الشُّرَيفِ طلولُ (طَرَفة بن العَبد)

٥٥- لهندٍ بأعلامِ الأغرِّ رسومُ (لبيد بن ربيعة)

٥٦- لابنةِ عجلانَ بالجوِّ رسومْ (المرَقِّش الأصغر)

٥٧- للمازنيَّةِ مُصطافٌ ومُرتَبَعُ (ابن مقبل)

٥٨- لعمرةَ إذ قلبهُ معجبٌ /... ليالِ (قيس بن الخَطيم)

وتتكون الصيغة إذن من بناء شطر محدد (١٩) قبل أن تتكون من تكرار

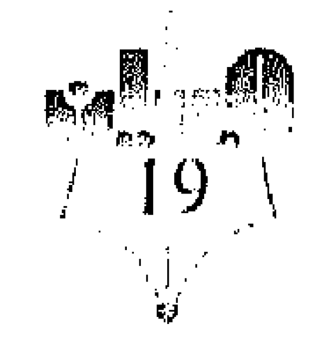
الكلمات. ويتم تغيير، حتى تغيير " حجري الزاوية "، الاسم وتسمية المسكن ، وما يفاجئ خاصة تنوع المفردات للمساكن. ويتكرر لفظ (رسم) فقط ، وبلا شك مع اختلاف في حركة أخرى . وتقف تسمية المكان بين " حجري الزاوية " تلك التي وجب على المرء أن يغيرها على ما يبدو . وإن لم يفعل المرء هذا فإنه كان سيتهم بالانتحال . ويبدو البيت (٥١) أصيلاً إلى حد ما ، حيث يزيح توسيع الاسم إلى النسب الكامل تسمية المكان إزاحة تامة ، أو الحالة المعكوسة في البيت (٥٧) ، حيث تأخذ تسميتان للمسكن المحيط الكامل فضلاً عن ذلك . ويسوق قيس بن الخطيم في البيت (٥٨) ، وهو الشاهد الوحيد في بحر المتقارب ، المفاجآت ، ويجب على المستمع أن ينتظر القسم الذي يختم الصيغة من الناحية النحوية أيضاً ، حتى بداية البيت الثاني. ثم يتضح أنه شيء آخر تماماً مما هو متوقع .

وتظهر هذه الصيغة مباشرة ما كان أصلياً بالنسبة إلى الشعراء العرب . وتفيد كل الأبيات الثلاثة عشر المذكورة في هذا المقطع الشيء نفسه تقريباً . ولكن أن تتضمن وفرة في الأفكار والنكتة والحذق مع كل ذلك ، فإن هذا يُستنتج من النظرة الثانية ، وهذا يعني على ضوء تناول بُعدها التناصي ، التي تظهر فيه أصلية بلا شك ، وتصبح مفهومة من خلفيتها فقط . وهنا يفهم المرء لِما يطيب للمستمعين العرب القدماء أن ينصتوا إلى المماثلة الدائمة الوهمية .

٦- عفا / عفتْ {اسم مكان {من }السكان {فـ }اسم مكان ٢ }

وتقدم أبيات مطالع القصائد - النسيب التي تبدأ بـ (عفا) أو (عفت صورة شبيهة تماماً. وعلى الرغم من وجود إمكانيات عدة هنا للمتابعة حسب الفعل التمهيدي ، فإن أغلبية أبيات مطالع القصائد تشير إلى بناء محدد تماماً ، وليس إلى البناء المقدم من نفسه إطلاقاً ، وهذا البناء يجب أن ينظر المرء إليه على أنه بناء أساسي للصيغة ، ولا سيما إذا كان هذا البناء مذكوراً في وقت مبكر ، ويمتد هذا البناء من جديد إلى كامل الشطر الأول ، وقد بُني هكذا ، بحيث يُذكر الاسم الأول للمكان المقفر بعد كلمة (عفا) أو (عفت) التمهيدية ، وتقدم بالتالي من خلال حرف الجر (من) تسمية للسكان السابقين (إما بشكل بسيط من أهله أو اسم الحبيبة أو عشيرتها) ، وأخيراً يرد اسم مكان آخر في نهاية الشطر مرتبط ب (فـ) ، وهو الذي يُظهر القافية عادة . وتتبع الشواهد التالية (كلها من الطويل) هذا التشكيل الأساسي في صيغة ثابتة :

٥٩- عَفَا بَطِحانٌ من قُريش فيثربُ (ابن مُقبل)
٦٠- عفا بطنُ قَوٍّ من سُليمى فعالِزُ (الشّماخ)
٦١- عفا ذو حَسًا من فَرْتَنَى فالفوارعُ (النابغة الذبياني)
٦٢- عفا توأمٌ من أهلِه فجلاجلُه (الحُطَيئة)
٦٣- عفا شَطِبٌ من أهله فغُرورُ (امرؤ القيس)
٦٤- عفا مجدلٌ من أهله فَمُتالعُ (عبّاس بن مرداس)
٦٥- عفا مُسْحلان من سُليمى فحامِرُه (الحُطَيئة)
٦٦- عفتْ ذَروةٌ من أهلها فجفيرُها (الشّماخ)



ويجب أن يُنظر إلى أبيات مطالع القصائد _النسيب كلها على أنها من الناحية التعبيرية محددة المعالم تحديداً سهلاً أو قوياً أيضاً ، حيث تُعَدَّل الصيغة فيها :

٦٧- عَفا مِنْ سُليمى ذو سُدَيرٍ فغابرُ (حُميد بن ثور)
٦٨- عفا من سُليمى ذو كُلافٍ فمُنكِفُ (ابن مقبل)
٦٩- عَفت من سليمى ذاتُ فِرقٍ فأُودها (سُحَيم)
٧٠- عَفت من سُليمى رامةٌ فكثيبها (بشر بن أبي خازم)
٧١- عفا الرَّسُّ والعلياءُ من أمِّ مالكٍ (الحُطيئة)
٧٢- عفتْ بعدنا من أمِّ حسَّانَ غَضْورُ (عُروة بن الوَرد)
٧٣- عفا الجِزْعُ من سلمى كأنَّ ديارها (مُزَرِّد بن ضِرار)
٧٤- عفا الرَّسمُ أمْ لا بعد حولٍ تجرَّما (لَبيد بن ربيعة)
٧٥- عفا وخلا مِمَّنْ عهِدْتَ به خُمُّ (معن بن أوس)

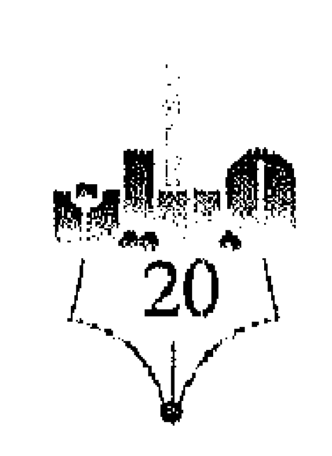
ويقابلنا في الأكثرية المطلقة تبديل العناصر ، وذلك من خلال تقديم العنصر " من (الساكن)" قبل اسمي المكان في أبيات المطالع (٦٧ _٧٠). ولأن كل بيتين من هذه الأبيات المذكورة متشابهان ، فإنه يفترض وجود علاقات مقصودة فيما بينهما . وتتحقق صيغة أخرى من التغيير في البيت (٧١) . ويتكفل تبديل (اسم المكان الأول) من خلال (بعدنا) في البيت (٧٢)، وتبديل (اسم المكان الثاني) من خلال تحول تمهيدي من التشبيه في البيت (٧٣) بعلامة محددة تحديداً قوياً نسبياً . وأقرب ما يكون التأثير هزلياً، إذا ما وضع مضمون الصيغة في البيت (٧٤) في صيغة سؤال . إن البيت (٧٥) منحرف انحرافاً قوياً، بحيث إن المرء يستطيع أن يتحدث في الحقيقة عن رمز إلى الصيغة فقط .

إن انتقال الصياغة الشكلانية (الصيغية) إلى بحر الوافر مقيد في الشعر منذ وقت مبكر نسبياً ، ولأن الوافر أقصر من الطويل فإنه يجب حذف إحدى اللبنات ، إلا أنه لم ينشأ موروث ثابت ، بحيث إن الحلول تحمل خيوطاً فردية تماماً . ومثل أبيات الوافر هذه جاء بها كل من بشر بن أبي خازم (مرتين) ، وزهير بن أبي سلمى ، والسّموءل ، وحسّان بن ثابت . وقلما يكون أكثر من انتقالين مستخدمين في الكامل مع صيغة الطويل (لبيد بن ربيعة وحُميد بن ثور) ، ولا سيما مطلع معلّقة لبيد : (عفت الديار محلها فمقامها) ، فقد اتضح أنها لعب عبقري في الصيغة ، فقد تم أخذ صيغة (عفت) المتحَدث عنها هنا ، ولكن يتبع (الديار) صيغة (لمن الديار) السائدة في الكامل . إن المتابعة لا تتوافق أخيراً مع أي منهما .

٧- مجموعة صيغة (بانَ / تْ)

كم من السهل يمكن أن يضلّ المرء طريقه في غابة من العلاقات التناصية في الشعر العربي القديم تظهر مجموعة أبيات مطالع القصائد _النسيب التي تبدأ ب (بان / بانت) التي تمثل صيغة بحر البسيط الأهم ، ولكن التي نُقلت ثلاث مرات (الأبيات ٧٨ ، ٨٣ ، ٩١) في بحر الكامل أيضاً :

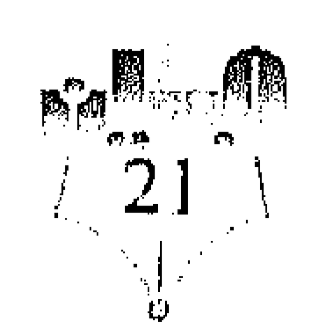
٧٦- بانَ الخليطُ فما للقلبِ معقولُ (جِران العَود)
٧٧- بانَ الخليطُ فهاتلكَ التّهاويلُ (جِران العَود)
٧٨- بانَ الخليطُ ورُقِّعَ الخُرَقُ (المُسَيَّب بن علس)



٧٩- بانَ الخليطُ ولم يوفوا بما عهدوا (بشر بن أبي خازم)
٨٠- بانَ الخليطُ ولم يأووا لمن تركوا (زُهَير بن أبي سُلمى)
٨١- بانَ الخليطُ الألى شاقوكَ إذ شَحَطوا (عَبيد بن الأبرص)
٨٢- بانَ الشّبابُ وأمسى الشَّيبُ قد أزِفا (كعب بن زُهير)
٨٣- بانَ الشّباب فآلى لا يُلمُّ بنا (عَبيد بن الأبرص)
٨٤- بانتْ سعادُ فقلبي اليومَ مَتْبولُ (كعب بن زُهير)
٨٥- بانتْ سعادُ فنومُ العينِ مَملولُ (الشّماخ)
٨٦- بانتْ سعادُ وأمسى حبلُها انقطعا / واحتلّت ... (الأعشى الكبير)
٨٧- بانتْ سعادُ وأمسي حبلُها رابا (الأعشى الكبير)
٨٨- بانتْ سعادُ وأمسى حبلُها انجذما / واحتلّت (النّابغة الذبياني)
٨٩- بانتْ سعادُ فأمسى القلبُ مَعمودا (ربيعة بن مَقروم)
٩٠- بانتْ لميسُ بحبل منك أقطاع / واحتلت ... (حسّان بن ثابت)
٩١- بانتْ صدوفُ فَقلبُهُ مَخطوفُ (سُبيع بن الخَطيم)

وعلاوة على صيغية هذه الأبيات تتوفر علاقات تناصية مقصودة غزيرة.والذنب في ذلك يقع على كعب بن زهير الذي بدأ قصيدة بقوله : (بانت سعاد) تعد القصيدة العربية الأكثر شهرة بعد معلقة امرئ القيس و هكذا كما أنه لم يستطع أحد أن يبدأ قصيدة بالتعبير (قفا نبك) دون أن يتذكر امرأ القيس ، فإنه سرعان ما لم يستطع أحد أن يبدأ بالتعبير (بانت سعاد) دون أن يتوجب على المستمعين التفكير بكعب بن زهير . فلم يكن من الممكن العدول عن قصد الخيوط التناصية التي تقود إليه. وبينما لم يقدم أحد قبل العصر الأموي بأن يصدّر قصيدة بالتعبير (قفا نبك)، فإن صيغة (بانت سعاد) تحلت بمحبة ليست قليلة فيما بعد أيضاً . ويُظهر البيت (٨٥) أن مدّ الخيوط التناصية إلى قصيدة كعب كان مستهدفاً . وبلا شك لا تنحدر الصياغة من كعب بن زهير فهي موجودة في شعر النابغة (البيت ٨٨)، وهو البيت الذي اعتمد الأعشى الكبير عليه (٨٦) ، كما يظهر المطلع المشابه للشطر الثاني في المرتين باستخدام كلمة (واحتلت) . هذا ويُفترض أن يتوفر تناص مقصود بين البيتين (٧٩) و (٨٠) . وتطرح أسئلة كثيرة يصعب الإجابة عنها، لأن الترتيب التاريخي للشعر العربي القديم غير مؤكد، فمثلاً كيف يقف بيتا جران العود بالنسبة إلى بردة كعب بن زهير، وعما إذا اتبع ربيعة بن مقروم (البيت ٨٩) النابغة الذبياني أو كعباً أو الاثنين ، أو اتبع التناص غير المقصود للصيغة فقط . وتحلُّ بعض المشكلات إذا درس المرء هذه القصائد كلها دراسة متأنية في طولها الكامل ، لأن الخيوط التناصية الناتجة لدى ذلك تساعد في توضيح العلاقات بين أبيات مطالع القصائد النسيب . وبالمناسبة فإنه مفهوم تلقائياً أن استذكار شبكة الخيوط التناصية في الشعر العربي القديم يمكن أن يشارك أكثر من كل العلاقات بين الشعراء العرب القدماء ، التي تقوم على الجانب التاريخي والشخصي والمدرسي. وبكلمات أخرى فإنه يجب على عرض الخيوط التناصية أن تكوّن أصولاً أساسية لتاريخ الأدب العربي المقبل .

ومن البدهي أن هذا لا يمكن أن يُنجز في مثل هذه الدراسة ، وهكذا يُشار هنا



إلى التبديل العجيب للاسم الشخصي في البيتين (٩٠) و (٩١) الذي ينتج عنه ، علاوة على ذلك ، في البيت (٩١) سجع .ويقع خيط على البيت (٨٦) في وقت واحد (وبهذا على البيت ٨٨ أيضاً) كما تظهر البداية المطابقة لكل من الشطر الثاني . وإنه من الطريف تبديل عبارة (الخليط) من خلال (الشباب) في البيتين (٨٢ و ٨٣) ، الأمر الذي به يُبدل موضوع النسيب بأكمله في الوقت نفسه.

ولكن هذا لا يمنع كعب بن زهير أن يستلهم العبارة المشهورة (وأمسى) من البيت (٨٨) هنا أيضاً. وفي الختام ما يزال يُذكر مطلع أبيات في النسيب عند بشر بن أبي خازم ، يبدأ بـ (ألا بان الخليط) ، وهو في بحر الوافر . إن العلاقات الغزيرة بين هذه الأبيات ، وربما القصائد الكاملة ما زالت تدعو إلى بعض الاكتشافات .

٨- أمن {اسم امرأة ، آل / أم اسم امرأة } ... {مساكن }

لا يمكن النظر إلى بيت على أنه صيغي لمجرد أنه يبدأ بعبارة (أمِن) . فالأبيات التي تبدأ بمثل هذه البداية تتبع صيغتين مختلفتين، وكل واحدة مهمة وطريفة أيضاً، ولا علاقة فيما بينهما ، وعلى ما يبدو لم تُحضرا في ارتباط بعضهما ببعض. وأخيراً هناك ثلاثة أبيات تبدأ بـ (أمِن) يبدو أنها لا تنتمي إلى هاتين الصيغتين. وقد وجدت الأولى في صيغة (أمِن) خمس مرات :

٩٢- أمِنْ آل أسماءَ الطُّلولُ الدَّوارسُ (المُرقِّش الأكبر)

٩٣- أمن آل ليلى بالضَّجوع .../عير (أبو ذؤيب)

٩٤- أمن آل ليلى الطارقُ المتأوِّبُ (معن بن أوس)

٩٥- أمن آل ليلى عرفتَ الطُّلولا (زُهير بن أبي سلمى)

٩٦- أمن آل مي عرفتَ الدِّيارا (عوف بن عطية)

٩٧- أمن آل ميَّةَ رائحٌ أو مغتدِ (النابغة الذبياني)

٩٨- أمن آل هند عرفتَ الرُّسوما (ربيعة بن مقروم)

٩٩- أمن أم أوفى دمنةٌ لم تكلّم (زهير بن أبي سلمى)

١٠٠- أمن أم سفيانَ طيفٌ سرى (أبو ذؤيب)

١٠١- أمن أم شدّاد رسومُ المنازلِ (كعب بن زهير)

١٠٢- أمن ريحانةَ الدَّاعي السّميعُ (عمروبن معديكرب)

١٠٣- أمن ظلاَّمةَ الدِّمنُ البوالي (النابغة الذبياني)

١٠٤- أمن القتولِ منازلٌ ومعرَّسٌ (أبو قلابة الهذلي)

١٠٥- أمن ليلى تسرَّى بعد هدء /خيالٌ (عمروبن معديكرب)

١٠٦- أمن نوارَ عرفتَ المنزل الخلقا (كعب بن زهير)

وواضح أنه على الرغم من أن الأبيات الخمسة عشر المقتبسة صيغية بلا شك ، وتحيل كلها إلى صيغة بعضها ، فإن التنوع ملحوظ . فهناك خمسة بحور عروضية مختلفة ممثلة على النحو الآتي : الطويل خمس مرات (٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٩ ، ١٠١) والمتقارب أربع مرات (٩٥ ، ٩٦ ، ٩٨، ١٠٠) ، والكامل مرتان (٩٧ ، ١٠٤) ،

والبسيط مرة واحدة (١٠٦) . وغالباً ما يُصدَّر مع الصيغة موضوع المساكن ، ولكن في أربعة أبيات (٩٤ ، ١٠٠ ، ١٠٢ ، ١٠٥) يرد موضوع الخيال ، وفي بيتين (٩٣ ، ٩٧) تصوير صباح الفراق ، حيث يجب بالتالي أن يبدَّل القسم الثاني للصيغة (المساكن) . وعلاوة على ذلك إذا كان اسم مسكن حقاً فإنه يجب أن يُنوع في صياغته دائماً . إلا أن (طلول) و (رسوم) تتكرران كل منهما مرتين (٩٢ ، ٩٥ أو ٩٨ ، ١٠١) ، ولكن في كل مرة يتلاءم اسم المسكن سواء في بحر عروضي آخر أم في موقع آخر في البيت أم مع اسم امرأة أخرى .وكما يجب أن ينوع الجزء الثاني ، أي اسم المرأة أو تسمية عشيرتها . ويتكرر اسم (ليلى) مرة واحدة في نص متماثل في الأبيات (٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥) ولكن كل بيت من هذه الأبيات يتصدر تصدراً مختلفاً في النسيب ,بحيث إن أقل تنوع ممكن في الجزء الثاني يظهر مع أكبر تنوع دلالي يمكن أن تقره الصيغة . وهناك مواضع يتشابه بعضها ببعض نسبياً ، حيث يظهر فيها بين الجزء الثاني والثالث صيغة الفعل (عرفتَ)(الأبيات ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ١٠٦) ، وينحرف البيت (١٠٦) انحرافاً قوياً ، لأنه (بوصفه الوحيد) منظوم في بحر البسيط، والجزء (المساكن) لا يقف في نهاية الشطر ولا يظهر القافية الأخيرة ، كما لدى الأبيات الثلاثة الأخيرة . ولكن يبين كل بيت من الأبيات الثلاثة الأخرى التي نُظمت في بحر المتقارب فرقاً كبيراً كافياً من أسماء النساء وتسميات المساكن . إن الوتيرة لا تدهش من جديد ، وإنما التنوع في الصياغات التي يصل الشعراء إليها من خلال تغييرات أصلية ، وقلما يعلن في الشاهد المعروض صيغة محددة بوصفها نقطة انطلاق للانحرافات والتغييرات ، وإنما تجمع على الأرجح عناصر مختلفة. ويجب دائماً عدم تغيير إحدى اللبنات الثلاث ، والمعادلة بين البحر العروضي وموضوع النسيب.

٩ _أمِنْ {المساكن }...{أتبكي}

وتتنوع طوابع الصيغة الثانية التي تبدأ بـ (أمن) تنوعاً متشابهاً :

١٠٧- أمِنْ دمنة أقفرتْ بالجناب ...بكيتَ (لقسيط بن زرارة)

١٠٨- أمن دمنةٍ الدارِ أقوتْ سنينًا ... بكيتَ (كعب بن زهير)

١٠٩- أمن دمنةٍ عاديَّةٍ لم تأنَّس (بشر بن أبي خازم)

١١٠- أمن دمنةٍ قفرٍ تعاورها البلى /
لعينيكَ أسرابٌ تفيضُ غُروبها (كعب بن زهير)

١١١- أمن دمنة قفرٍ كأن رسومَها ...بكيتَ (ضرار)

١١٢- أمن دمنتين عرَّجَ الركبُ فيهما ...
(البيت ٥) ففاضت دموعي (الشمّاخ)

١١٣- أمن ذكر سلمى ماء عينيك يهملُ (دريد بن الصمّة)

١١٤- أمن رسمٍ يُعَفّى أو رماد ... (أبو دواد الإيادي)

١١٥- أمن رسمِ دارٍ مربعٌ ومصيفُ /
لعينيك منْ ماء الشؤون وكيف (الحُطيئة)



١١٦- أمن رسم دار مـاء عـينيكَ يسـفح... (المُرقّش الأصـغـر)

١١٧- أمن رسمٍ دار بالجناح عـرفـتـهـا (ابن مُـقـبل)

١١٨- أمن رسم دار أقـفـرت بالعَـثاعثِ (ابن الزِّبَعْـرى)

١١٩- أمـن رسـوم بـأعلى الجـزع مـن شـرب
فـاضت دمـوعـكَ .. (طُفَـيـل الغَنَويَ)

١٢٠- أمـن رسـوم نـأيهـا نـاحلُ ... دمـعُـكَ
الـهـامـلُ (عَـبـيـد بن الأبـرص)

١٢١- أمن سُـهَـيَّـةَ دمعُ العين تذرفُ (عنتـرة بن شـدّاد)

١٢٢- أمـن طـلـل قـفـر ومـن مـنـزل عـافٍ
(البـيت ٤) بكيت (عـمـرو بن قَـمـيـئـة)

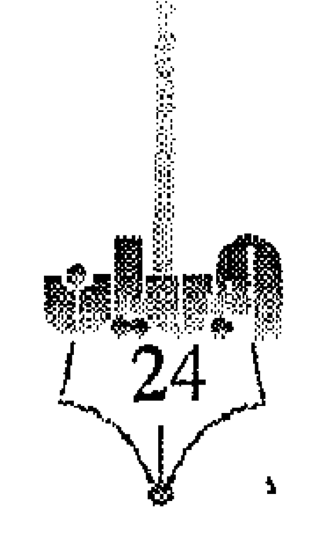
١٢٣- أمـن مـنـزل عـافٍ ومـن رسـم أطـلال ...
بـكـيـت (عَـبـيـد بـن الأبـرص)

ومن جديد تتمثل خمسة بحور عروضية هنا ، ويحظى بحر الطويل بالمرتبة الأولى ، فقد استخدم ١١ مرة . وإلى جانب ذلك نُظم بيتان في بحر المتقارب (١٠٧، ١٠٨) ، وفي بحر البسيط (١١٩، ١٢١) كذلك . واستعمل كل من الوافر (١١٤) والسريع (١٢٠) مرة واحدة . ويجوز أن يكون جزء الصيغة (المساكن) قد نص في الأصل على (رسم) و دار) ، وهو ما مُثّل أربع مرات ، وأن عبارة (رسم) نُقلت في بحر الوافر ، وعبارة (رسوم) في بحر السريع . وتتكرر عبارة (دمنة) بكثرة ، فقد وردت في الشاهدين المنظومين على بحر المتقارب ، كما وردت أربع مرات في بحر الطويل . وجاءت عبارة (دمنة) بصيغة التثنية عند الشّماخ في البيت (١١٢) نتيجة لفكرته الغريبة بشكل بسيط ، بأن تنتهي قافية قصيدته بـ (اهُما) ، وربما يكون إملاء الجزء (الساكن) من خلال إحدى الصيغتين الموجودتين بكثرة ، ولكنهما تطور متأخر ، نشأ أولاً بمرور " تكوين الصيغة " ، ولأن الشاهدين المبكرين (١٢٢ ، ١٢٣) يحتويان على تسمية أخرى للأطلال . وقد دُوّن هذا الجزء من الصيغة تدويناً مختلفاً تماماً في البيت (١٢١) الذي يُنسب إلى جانب عنترة إلى شعراء آخرين (سُحَيم وغيره) ، وكذلك البيت (١١٣) أيضاً .

ولكن من المؤثر ما يحدث مع جزء الصيغة الأخير ، أي مع خبر المضامين المتقاربة ، ويُنَوّع هذا الجزء في معادلتين ، الأولى بالنظر إلى صياغته ، والثانية بالنظر إلى وظيفته ، وهما على النحو الآتي :

أولاً : الصياغة الأكثر تكراراً هي بطبيعة الحال عبارة (بكيت) ، فقد ظهرت ست مرات (١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١١ ، ١١٨ ، ١٢٢ ، ١٢٣) ، ويُذكر إلى جانب ذلك : لعينيك أسراب / واكف (١١٠ ، ١١٥) ، وفاضت دموعي / دموعك (١١٢ ، ١١٩) ، وماء العينين يهمل / ويسفح (١١٣ ، ١١٦) ، ودمعك ، دمع العين (١٢٠ ، ١٢١) ، ومن الناحية الدلالية حدث تغيير في الأبيات (١٠٩ ، ١١٤ ، ١١٧) . وكان الحديث في البيتين (١٠٩) و (١١٧) ما يزال متعلقاً بالبكاء .

ثانياً : يقف جزء الصيغة (البكاء) هذا أربع مرات في الأشطر الأولى للأبيات



(١١٣ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١٢١) ، وغالباً ما يتقدم الشطر الثاني في الأبيات (١٠٨ ، ١١٠ ، ١١٥ ، ١١٨، ١١٩ ، ١٢٣) ، ويتوسط في البيت (١٢٠) . ونقابل هذا الجزء في بداية البيت الثاني ثلاث مرات في الأبيات (١٠٧،١٠٩ ، ١١١) ، ويفتتح مرة واحدة : البيت الثالث (١١٤)، والبيت الرابع (١٢٢) ، وحتى البيت الخامس (١١٢). وهذا ما يُظهر أنه يمكن ورود صيغة مع التضمين . وتلاحظ علاقة بين البيتين (١١٣) و (١١٦) ، وتعد حميمة أكثر مما لدى أغلبية الشواهد الأخرى. إن البيت (١١٣) محدد المعالم من الناحية الأسلوبية تحديداً بارزاً من خلال الجزء الثاني غير المألوف (ذكر سلمى)، وهذا التعبير الذي أمكن أن يكون مطلعاً لبيت في النسيب يُعزا إلى امرئ القيس ، وهو ذو الرقم (١٢٤) ، وهو واحد من أبيات تبدأ بـ (أمن) ، دون أن تكون لها علاقة بإحدى هاتين الصيغتين ، ويجب علينا أن نقيدها على أنها ليست صيغية :

١٢٤- أمن ذكر سلمى إذْ نأتكَ تنوصُ (امرؤ القيس)

١٢٥- أمن دون ليلى عوّقتنا العوائقُ (عمرو بن برّاق)

١٢٥- أمن ليلى وجارتها تروحُ (بشر بن أبي خازم)

ونتوقف عند هذا الحد على الرغم من أنه يمكنُ إبداء بعض الملاحظات المختلفة حول هذه الأبيات كلها . لقد أدّى الاستناد الدائم، بعضه فوق بعض، لدى السعي إلى الأصالة والإقبال على تنوع التكرار والإعادة في وقت واحد إلى صورة لغز عند صيغ (أمن) ، هذه الصورة التي تحدث الشغف فينا ، وهو ما شعر به المستمعون العرب القدماء لدى هذا التلاعب .

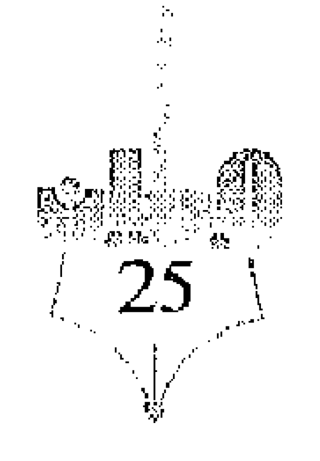
(٥)

وبهذا تكون الصيغ الأكثر تكراراً في الشعر العربي القديم قد تمت مناقشتها . وعلى سبيل الكمال ستذكر تلك الحالات ذكراً قصيراً ، حيث نابت إحدى صيغ أبيات المطالع أكثر من ثلاث مرات في الأبيات التي جرى البحث عليها ، وعددها (٦٢٧) بيتاً . إن القرار عما إذا كانت صيغة تتوفر أم لا ، يجب أن يبقى مفتوحاً أحياناً ، وغالباً ما يتعلّق الأمر بغزارة التناص المقصود ، أو ببساطة بتطابقات حدثت صدفة :

١ _المطالع التي تبدأ بصيغة (أَجدَّك) وردت خمس مرات (منها ثلاث مرات في الطويل ، ومرة واحدة في كل من المتقارب والوافر ، وينتمي شاهدان منها إلى الأعشى الكبير) . ولأنه لم يُكتشف أي تشابه ما عدا ذلك بين هذه الأبيات ، فإنه يجب أن يكون الأمر متعلقاً بتطابقات حدثت صدفة ، وينطبق الأمر نفسه على خمسة أبيات تبدأ بـ (أَجَدَّ) .

٢ _ترد المطالع التي تبدأ بـ (أَهاجَكَ) ست مرات . (كل الأبيات منظومة على بحر الطويل) . ومُثّل كل من النابغة الذبياني وساعدة بن جُؤية مرتين . وينحدر البيتان الآخران لكل من حاتم الطائي وحسان بن ثابت .

٣- وترد مجموعة أخرى من المطالع تبلغ ست مرات أيضاً (عند خمسة شعراء



مختلفين) وتبدأ بـ (أشاقتك ، ومرة واحدة أشاقك) ويتابع بيتان منها بصيغة (ليلى) (انظر ديوان قيس بن الخطيم ، القصيدة ١٦ ، والحُطيئة) ، وثلاثة أبيات (أظعان أو أطلال) ، (الحُطيئة في بحر مجزوء الكامل والبيتان الآخران له في بحر الطويل ، وطُفَيل الغَنَوي ، والنّمر بن تَولب) . وعلى نحو آخر ينتمي الشاهد الأخير إلى حسان بن ثابت . ويقارن المرء صيغة (أشجاك الربع) لطرَفة بن العَبد والفِند الزّماني (قصائد نادرة: الضامن) في بحر المديد النادر أو الرمل، ومن الممكن أن يكون هنا اقتباس.

٤- ويقدم خمسة شعراء موضوع الخيال بصيغة (ألا طرقتْ ، وذُكرت صيغة طرقتنا مرتين ، وصيغة طرقتك مرة) والشعراء هم (عامر بن الطفيل ، وابن مُقبل ، وخُفاف بن نُدبة ، وعمرو بن الأهتم في المفضليات ، ويتكرر الحطيئة مرتين) . و جاءت أربعة أبيات على بحر الطويل ، وبيتان على بحر الوافر . ولم تُلاحظ هنا خواصّ أخرى . وتُحدث مطالع الأبيات الأربعة أثراً كما تحدث التطابقات المفاجئة، والمطالع هي (طرق : المفضليات ٦٢ ، وطرقتْ : المفضليات ١٠٤ ، وخفاف ابن ندبة ، وطرقتك : ابن مقبل ، وبيته على الوافر ، وبقية الأبيات على الكامل) .

٥- ويفتتح سبعة شعراء مختلفين (يرد قيس بن الخطيم مرتين) الموضوع نفسه بعبارة (ألم خيال) . وجدير بالملاحظة بيت النمر بن تولَب، حيث تفتتح عبارة (خيال) الشطر الثاني ، فهي مفصولة إذن عن (ألم) من خلال إضافة . والشعراء الذين لم يذكروا هم : أوس بن حَجَر والأعشى الكبير وعمرو بن معدي كرب والنّابغة الجَعْدي وسُحَيم عبد بني الحَسْحاس. وهنا يُستغرب التنوع العروضي حيث يرد بحر المتقارب مرة واحدة . ومن المحتمل وجود صيغة هنا .

٦- وتُفتتح موضوعات مختلفة بعبارة (بكرت) ، (وردت أربع مرات في بحر الكامل : المسيب بن عَلَس وكعب بن زهير وأوس بن حجر ، والمفضليات ٨) ، ومرة واحدة في بحر الرمل عند عمرو بن كلثوم . وغالباً ما يكون الموضوع متعلقاً بالعاذلة وهنا لا تتوفر صيغة حسب رأيي .

٧- إن انبغى أن تقوم صيغة في أبيات ستة (كلها منظومة في بحر الطويل) تبدأ بعبارة (تأوبني) ، فإنه يجب على الفن أن يكون قد انحصر بإيجاد مواصلة ما زالت غير موجودة . إن العبارات التي ترد بعد (تأوبني) مختلفة بحيث لا توجد عبارتان متشابهتان . وهذا نموذج من هذه الأبيات : همٌّ (طُفيل الغَنَوي) ، ليلٌ (حسان بن ثابت) ، طيفٌ (معن بن أوس) ، ذات العشاء (سحيم) دار (ابن مقبل) ، داء (امرؤ القيس ، ط . آلوارد رقم ٣٠ ، ط . إبراهيم رقم ١٣ ، البيت الخامس) .

٨- ولا يخص التعبير (تبصّر خليلي هل ترى من ظعائن) فصل أبيات مطالع القصائد _النسيب ، حيث تبتدأ به قصيدة على الأقل . (انظر عبيد بن الأبرص ١٠ ، وأعشى نَهشل ٦٣ حيث لم يبق إلا بيت فقط ،ولكن ربما يحتوي على سجع ، وسُحيم عبد بني الحسحاس ، وقد زيد البيت في القصيدة ٢) . ولكن هذا التعبير يرد أكثر أثناء النسيب ، أي في مقدمة جزء جديد من النسيب (٢٠) ويُعد الشكل (تكرار حرفي للشطر الأول الكامل لدى تغيير طفيف في حال انتقال إلى بحر عروضي آخر) غير تقليدي بالنسبة إلى صيغ أبيات مطالع القصائد _النسيب .

ولكن التشكيل الصيغي في موضوعات الانتقال (٢١) ، الذي يحدد معالم واضحة لمقاطع موضوعية في القصيدة كذلك ، يمثل نمطاً مشابهاً .

٩- لا يمكن الانطلاق من وجود صيغة في سبعة شواهد من أبيات مطالع القصائد _النسيب تبدأ بعبارات (تذَكّر وتذَكّرتُ وتذَكّرني) لأنها لا تظهر وحدات معجمية ، ولا وحدات بنائية .

١٠- وبالمقابل يمكن أن تقوم صيغة في أربعة أبيات تبدأ بعبارة (حلَّت }اسم امرأة , ({وأسماء النساء هي : تماضر عند أوس بن حجر وفي الأصمعيات ٥٦ ، وكُبيشة عند عَبيد بن الأبرص ، وسُليمى عند عمرو بن كلثوم الذي نظم بيته على بحر البسيط ، أما بقية الشعراء فجاءت أبياتهم على بحر الكامل . ومن المؤكد أن هذا ليس من الصيغة .

١١- هناك أربعة أبيات منظومة على بحر الكامل تبدأ بعبارة (حَيِّ أو حَيُّوا) متبوعة مرتين بكلمة ترمز إلى المسكن (الديار : عبد الله بن الزِّبَعْرى، والمنازل :شعراء النصرانية ص ٢٧٨) ، ومرة بكلمة ترمز إلى الهودج المحمول (الحمول : امرؤ القيس) ومرة أخرى باسم امرأة (تماضر : شعراء النصرانية ص ٧٦٦) .

١٢- وبالمثل تبدأ أربعة أبيات بعبارة (طال) ، ولكن مطلع قصيدة الشَّماخ الرابعة (بحر البسيط) يكاد يتطابق تماماً مع مطلع قصيدة عنترة التاسعة عشرة (بحر الكامل) . ومن المؤكد أن هذا اقتباس . والبيتان الآخران هما لشاعر وحيد (عدي بن زيد في بحري الرمل والخفيف) ، ولا علاقة لهما بالبيتين الآخرين ، وهنا إذن لا توجد صيغة .

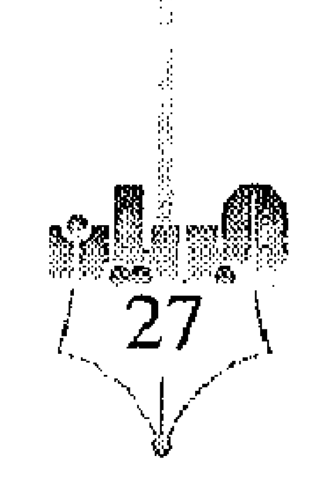
١٣- وإنه من المشكوك به أيضاً وجود أية خيوط تناصية مقصودة في ثلاثة أبيات (بحر البسيط) لمطالع قصائد عند (عبيد بن الأبرص والحطيئة وابن مقبل) ، وبيت (في المنسرح) عند لبيد بن ربيعة .

١٤- وتبدأ تسعة مطالع بعبارة (غشيتُ) ، ويلي هذه العبارة مرتين (ديار الحي) لامرئ القيس ولبيد (الطويل) ، ومرة (ديار) لزهير بن أبي سلمى، ويُبَيَّن في مرة أخرى المكان عند طفيل الغنوي . ويعود بيتان في بحر الوافر (لعمرو بن قميئة والنابغة الذبياني) يحتويان بدلاً من ذلك عبارة (منازلاً) ، وبيتان في بحر المتقارب (لبشر بن أبي خازم ، والأعشى الذي يوجد عنده تجنيس : (لليلى بليل) يتبعان الجملة بـ (ليلى) . وينضم إلى هذه الأبيات شاهد آخر (الطويل) في الأصمعيات ٦٣ . ويحتمل أن يكون هناك تناص مقصود جزئي على الأقل .

١٥- لقد استعمل امرؤ القيس عبارة (قفا نبك) مرتين بوصفها مطلعاً للنسيب ، ويبدو أنه لا يوجد شاعر آخر كان قد استخدمها . أما عبارة (قفا تعرفا) لعمرو بن شأس فهي رمز واعٍ إلى ذلك ، كما تُظهر بقية القصيدة . وإنّ بيت معن بن أوس :

قفا يا خليلي المطيَّ المقردا على الطلل البالي ....

يعيد نظم ثلاثة أبيات من مطالع امرئ القيس . (انظر امرؤ القيس رقم ١ : قفا نبك ، ورقم ٣ : خليلي مُرّا ، ورقم ٢ : ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي) .وبعد ذلك يبدأ البيت الثاني والثالث للقصيدة إلى جانب ذلك بعبارة (قفا) ، أما الثاني فيبدأ



حقاً بـ (قفا نبك) . وما يتبقى عبارة لابن مقبل ، حيث يقول : (قفا في دار أهلي) ، وإن احتوت عبارة لزهير بن أبي سلمى على (قف) وأخرى لطرفة على (قفي) فإنه لا علاقة لهما مع كل هذا ، كما تُظهر بقية هذين البيتين ، ومن ثم فإنه لا توجد صيغة هنا .

١٦- هناك ثلاثة مقاطع في بحر المتقارب تحتوي الشطر المشابه نفسه ، وهو (نأتك أمامة إلا سؤالها) . وقد كرره عمرو بن قَميئة مرتين ، وورد عند الحطيئة مرة واحدة . ولأن القصائد تتشابه في البحر والقافية فإنه لا يمكن أن يكون بين أيدينا إلا تناص مقصود . وينضم إلى هذه القصائد قصيدة عنترة ٢٣ (الوافر) ، حيث يقول : (نـأتك رقاشُ إلا عن لمام) . وهذا الخيط التناصي ليس واضحاً عند عَبيد بن الأبرص ٨ (بحر الطويل)، والنابغة الذبياني (ط. إبراهيم ٧٥ ، الوافر) وحُميد بن ثور (ص ٣٣ ، حيث ورد : نأت بلا لاحقة ، والبيت على الطويل) .

١٧- من المؤكد أنه لا توجد صيغة مع مطلع القصيدة الذي يبدأ بعبارة (وَدِّعْ) ، التي استعملها النابغة الذبياني مرتين (٢٩ و ٦٣ : ودع أمامة في بحر البسيط والكامل) وكل من أوس بن حجر والأعشى الكبير مرة واحدة (في بحر البسيط) . لقد شكلت الأبيات تشكيلاً فردياً للغاية ،وكانت غنية غنى واسعاً من الناحية الأسلوبية .

١٨- وتبرهن مجموعة شواهدنا على وجود بداية مطالع بعض القصائد التي تبدأ بالتعبير (يا صاحبي) خمس مرات ، شغل بحر الكامل ثلاث مرات منها . انظر : (المفضليات ٤٥ للمرقش الأكبر والمفضليات ٨٢ ، وشعراء النصرانية ص ٦٣٤ لذي الإصبع العدواني في مجزوء الكامل) ، كما شغل بحر البسيط مرتين منها . انظر : (ابن مقبل وشعر تميم ٩٥ ، ط . صلاح كزارة) . وعادة ما يتبع فعل في صيغة أمر المثنى ، وأحياناً فعلان . وهنا لا يلاحظ تحديد صيغي قوي .

ويتبع بيتان هنا يستعملان عبارة (ياخليلي) لعبيد بن الأبرص وعدي بن زيد . ولكن لأن هذين البيتين منظومان على بحري (الرمل ، الخفيف) فإن مطلعهما يجب أن يعد محاولة أولى لنظم هذين المطلعين في هذين البحرين العروضيين . وهذا محتمل لأن عبيد بن الأبرص كان ينظر في كثير من الأحيان إلى عدوه امرئ القيس ، ومن المؤكد (٢٢) وجود حالة من التناص المقصود بينهما على الأقل. والقصيدة الأكثر شهرة التي تبدأ بعبارة (خليلي) تنسب إلى امرئ القيس ، حيث يقول : (خليلي مرّا على أم جندب) . وما عدا ذلك تبدأ أربع قصائد في مجموعة شواهدنا بعبارة (خليلي) وكلها منظومة في بحر الطويل . (عمرو بن قَميئة : خليلي لا تستعجلا عن ... ، وابن مقبل : خليلي عوجا حييا أم خشرم / ولا تعجلا عن ... ، وسُحيم ، والنابغة الجعدي) (٢٣) . ولكن لأن ابن مقبل ، على ما يبدو ، يستند سواء إلى امرئ القيس (وربما يستند عبيد إليه أيضاً) أم إلى عمرو ابن قميئة (٢٤) ، في الوقت نفسه ، فلعل الأمر لا يتعلق بصيغة ، وإنما بحالات من

التناص المقصود . هذا وترد أبيات تبدأ بعبارة (خليلي) خارج إطار موضوع النسيب . وينسب البيتان المذكوران حالاً إلى شاعرين يعدان من أقدم الشعراء وأشهرهم عندنا، وهما (المرقش وعمرو بن قميئة) . ولكن حتى وإن انبغى أن يكون الأمر متعلقاً بنسبة خطأ ، فإن نظرية أبو حيدر (٢٥) التي تفيد أن امرأ القيس ابتدع ثنائية المخاطبة لا تصح . ذلك أن مخاطبة صاحبين كانت صيغة مألوفة في موضوع النسيب ببساطة . وبالتالي ليست شكلاً لتناص غير مقصود ، وإنما هي اتفاق نوعي استعمله أحد الشعراء بلا أي إشارة مقصودة . ولم يكن الشعراء ومستمعوهم مهتمين في حالات التناص غير المقصود بمن أبدع الصياغة التي يستند إليها الشعراء ، ولعله لم يكن مرغوباً على الإطلاق تذكر هذا الرجل ، لأنه عندئذ سيكون تناص مقصود (بنص محدد) من تناص غير مقصود . وعلى هذا الوجه لا يصيب استعمال أبو حيدر لأحد مفاهيم الأصالة الأوروبية الحديثة (٢٦) أيضاً جوهر الشعر العربي القديم ، لأن الأصالة تكون نتيجة لذلك اختلاق الجديد جملة إلى حد ما ، وليس التغيير من الموجود .

وبالمناسبة فإن الشواهد التي سيقت هنا تُظهر أيضاً أن استنباط أبو حيدر لا يصح ، فمخاطبة التثنية (خليلي) تدين (٢٧) في نشوئها إلى أسباب عروضية ، وهي ترد في الخفيف والرمل أيضاً ، حيث يجب أن توضع أمام ذلك (يا) . وهذا بلا شك لأسباب عروضية . . لقد نُقلت (٢٨) الصيغ والاقتباسات من قبل الشعراء العرب القدماء بحذق بالغ من بحر عروضي إلى بحر عروضي آخر، ولكن دائماً في الإشارة إلى الطوابع البارزة في بحور أخرى فقط .

إن احتمال أن تكون هناك صيغ أخرى في أبيات لم تناقش هنا حتى الآن قليل للغاية . ومن خلال استعراض حوالي (٢٥٠) بيتاً تمت دراستها حتى الآن تظهر أبيات كثيرة بوصفها غير صيغية. حتى وإن لم يلتفت المرء إلى كل الأبيات التي تتطابق مع بيت آخر تطابقاً يقوم على أكثر من أداة افتتاح البيت. (غالباً ما يكون هذا اقتباساً أو تطابقاً فجائياً) ، فإنه يبقى حوالي (٢٠٠) بيت ، ليس فيها مطلع يظهر متوازيات شكلية يمكن التعرف عليها . وفي النهاية تم اقتباس الشطر الأول لمجموعة من الأبيات المختارة صدفة من هذا النوع ، وهذه الأبيات كلها مشتركة في :

١- أنها منظومة على بحر الطويل .

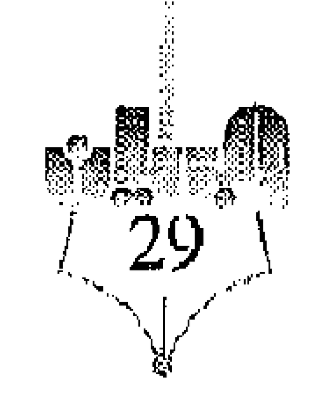
٢- وتُظهر تصريعاً .

٣- وتنحدر من شعراء كانوا ممثلين لأبيات صيغية من قبل (البيت ١٠ حتى ١٢٣).

وهذا ما يظهر أن الصيغية لم تكن خاصية شاعر وحيد ، وإنما ساءل كل شاعر نفسه من وقت لآخر ، عما إذا يبدأ قصيدة بداية صيغية أم لا :

١٢٧- أَمـــاويَّ هَلْ لـي عندكمْ مِنْ مُـــعَـــرَّس (امـــرؤ القـــيس)

١٢٨- تروحُ من الحـــسناءِ أم أنتَ مــغـتــدي (قـــيس بن الخطيم)



١٢٩- تَزَوَّدَ من أســـمــــاءَ مـــا قـــد تَزَوَّدا (سُـــحــــيم)
١٣٠- تصـــابيتَ أمْ بانتْ بعـــقلكَ زينبُ (الأعـــشى الكبـــيـــر)
١٣١- تَعَــفَّتْ رســومٌ من سُليــمى دكــادكــا (عـــبــيــد بن الأبرص)
١٣٢- تناهيتُ عن ذكــر الصـــبــابة فــاحكم (بشـــر بن أبي خـــازم)
١٣٣- ديارَ ابنةِ السَّـــعـــدي هند تكلَّمي (عَـــمـــرو بن شـــأس)
١٣٤- ذهبتَ من الهـــجـران في غـــيـــر مـــذهب (عَلْقَـــمـــة الفـــحل)
١٣٥- كُـبـيـشـــةُ حلَّتْ بعــد عـــهــدكَ عـــاقـــلاً (لبــيــد بن ربيـــعـــة)
١٣٦- كليني لِهَمٍّ يا أمـــيـــمـــةَ ناصب (النابغـــة الذبيـــاني)
١٣٧- لـم ينـس أطـلالا مــــــاويَّة نـاسـي (حـــــاتم الطـائـي)
١٣٨- مـــرضتُ فلمْ تحـــفلْ عليَّ جَنوبُ (حُـــمـــيـــد بن ثور)

فهذه الأبيات بلا شك أصيلة في صياغتها ، وتفي بالمطلب الذي وضعه على ما يبدو المتلقي آنذاك على قصيدة أو بيت . ولكن أمكن الوصول إلى الأصالة ، كما رأينا ، بالمثل لدى استخدام إحدى الصيغ . فالاثنان كانا محبوبين كذلك ومتوقعين أيضاً ، وكانا يحظيان بالتقدير والاستحسان . ومن ثم فقط ، إذا طبق المرء مفهوماً حديثاً آخر للأصالة على الشعر العربي القديم ، فإن الصياغة يجب أن ينظر إليها على أنها نقص . ولكن بالنسبة إلى الشعراء العرب القدماء ومستمعيهم كان الاعتماد التناصي المستطاع على قصائد أخرى أحد أهم الأسس في شعرهم الذي يروى رواية مناسبة أيضاً ، إذا لم يحد المرء عن هذا البعد التناصي .

الحواشي

* عنوان النص الأصلي باللغة الألمانية :

WIE FAENGT MAN EINE QASIDE AN ?
FORMELHAFTE UND NICHTFORMELHAFTE NASIB
EINLEITUNGSVERSE .

وهو منشور في الكتاب التكريمي المقدم إلى المستشرق ف . فيشر بمناسبة عيد ميلاده الخامس والستين ، الذي أصدرته ZAL مجلة لعلوم العربية ، فيسبادن ١٩٩٣ ، العدد ٢٥ ، ص ٥٠ - ٧٥ .

١ _شميت ، س : نبذة حول علم الأدب التجريبي ، فرانكفورت ١٩٩١ ، ص ١٧٦ .

٢ _المصدر نفسه ١٦٦ .

٣ " _وسبب التصريع معاودة الشاعر للقافية ليُعلم في أول الوهلة أنه أخذ في كلام موزون ، ولذلك وقع في أول الشعر " . انظر : ابن القطاع ، التصريع والقافية . مقتبس عن أبي يعلى عبد الباقي بن عبد المحسن التنوخي : كتاب القوافي ، تحقيق عوني عبد الرؤوف ، القاهرة ١٩٧٨ ، الطبعة الثانية ، ص ٧٨ ، الحاشية ٤ . وانظر

ملاحظة ابن قتيبة بأن الشاعر يريد ببداية النص " أن يشد انتباه المستمع " ، وأيضاً تخصيص ابن قتيبة وظيفة شكوى الحب بالنسيب ، وبأنه ليس خاصاً ببيت المقدمة (ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، القاهرة ١٩٦٧ ، الطبعة الثانية ، وانظر أيضاً يعقوبي ، ر . دراسة في فن القصيدة العربية القديمة ، فيسبادن ١٩٧١ ، ص ٣) . ويفرد ابن المعتز أبيات المقدمة الجميلة بشكل خاص بالمقطع الأخير لكتابه البديع . (تحقيق كراتشكوفسكي ، لندن ١٩٣٥ ، ص ٧٥ _ ٧٦) .

٤- ليشتين شتيتر ، إ . : نسيب القصيدة العربية القديمة . في مجلة إسلاميكا، ١٩٣٢ ، ٥ / ١٧ _٩٦ . وهناك تناولت مجموعة من البحوث التي تناولت الصيغة والتي تعد استفزازية ، ولا سيما في تطبيق نظرية الشعر الشفوية على الشعر العربي القديم (التي أعدها مفندة ، وبالتالي ليست جديرة بالاهتمام) ، وأهم هذه البحوث هي :

أ- شويلر ، ج . : تطبيق نظرية الشعر الشفوية على الأدب العربي . مجلة الإسلام ، ١٩٨١ ، ٥٨ / ٢٠٥ _٢٣٦ .

ب- بلوخ ، أ. : الصيغ في الشعر العربي القديم . مجلة دراسات آسيوية، ١٩٨٩ ، ٤٣ / ٩٥ _١١٩ .

ج- فاغنر ، اي . : الخطوط الأساسية للشعر العربي القديم . المجلد الأول : الشعر الجاهلي ، دارمشتات ١٩٨٧ ، ص ٢٠ _٢٥ .

د- بونيبكّر ، س. : السرقة والصيغة . فصل من حلية المحاضرة لحاتم ، نابولي ١٩٨٦ ، ص ٣٦٧ _٣٨٩ .

ه- باور ، ت. : فن الشعر العربي القديم. بحث في بنائه وتطوره، (قصة حمار الوحش على سبيل المثال) ، فيسبادن ١٩٩٢ ، الفصل العاشر من الجزء الأول .

٥- انظر باور ، ت . : الصيغة والاقتباس . نوعان من التناص في الشعر العربي القديم . (مقال في zalمجلة لعلوم اللغة العربية) ، حيث عُرضت الخطوط الأساسية التي تفترض هنا . (وقد نقلنا هذه المقالة الطريفة الجادة إلى العربية ونشرت في مجلة البيان الكويتية ، العدد ٣٦٢ / سبتمبر ٢٠٠٠ ، ص ١٧ . 34 _ المترجم) .

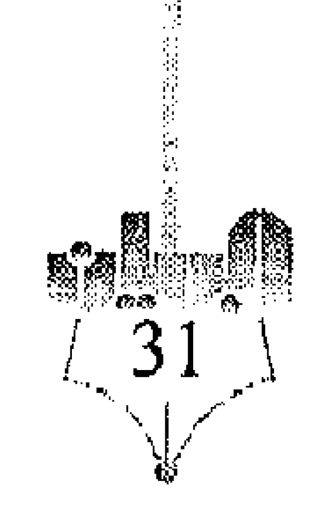
٦- انظر : شويلر ، الحاشية ٤، ص ٢٢٧، وبلوخ، الحاشية ٤ ص ٩٧ – ٩٨.

٧- انظر : باور ، الحاشية ٤ ص ١٢٨ _١٢٩ .

٨- انظر أيضاً فيوغر ، ف : التناصية عند أورويل ، في مجلة poetica١٩٨٩ ، ٢١ / ١٧٩ _٢٠٠ ، حيث أشار إلى ذلك بأن خطوط التناص غالباً ما توضع بشكل مفتوح حر في الجملة الافتتاحية .

٩- تعد صيغ بدايات قصة حمار الوحش من النموذج نفسه ، حيث يسري عليها في الجوهر القوانين التي تسري على صيغ أبيات المقدمة _النسيب . انظر : باور ، الحاشية ٤ ص ٨٠ وما بعدها.

١٠- شملت الدراسة الشعراء الذين ذكروا في كتاب تاريخ التراث العربي لمؤلفه فؤاد سزكين، المجلد الثاني ، وعنوان الفصل : " العصر الجاهلي وعصر صدر



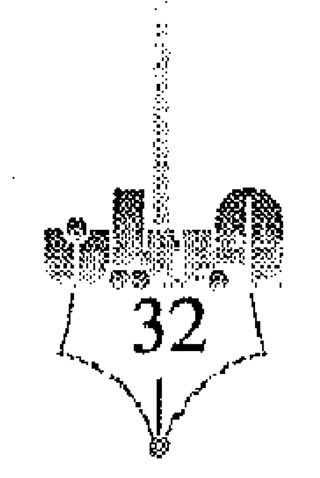
الإسلام حتى حوالي ٥٠ / ٦٧٠ " ، ص ١٠٩ _٣١٥ . وتم الإعتماد على الدواوين و المجموعات الشعرية التالية (إذا لم يُبين شيء آخر فإنه استخدم ما ذكر في مصادر المجلد الثاني لـ wkas قاموس اللغة العربية القديمة ، فيسبادن ١٩٨٩) : أسامة بن الحارث (ط . هل) ، الأعشى الكبير وأعشى طرود وأعشى نهشل (ط . غاير)، امرؤ القيس (ط. إبراهيم) ، أمية بن أبي الصلت (ط . شولتهس) ، أوس بن حجر ، بشر بن أبي خازم ، جران العود ، الحارث بن حلزة ، حاتم الطائي (ط . شولتهس) ، الحادرة (ط. الأسد ، القاهرة ١٩٦٩) ، حسان بن ثابت (ط . عرفات) ، الحطيئة (ط . طه) ، حُميد بن ثور، أبو خراش الهذلي (ط . هل) ، خفاف بن ندبة ، أبو دواد الإيادي ، أبو ذؤيب الهذلي ، ربيعة ابن مقروم ، زهير بن أبي سلمى (ط . آلوارد) ، ساعدة بن جؤية (ط. هل) ، سُحيم عبد بني الحسحاس ، سلامة بن جندل (ط . قباوة ، حلب ١٩٦٨) ، السموءل ، الشماخ بن ضرار الذبياني، طرفة بن العبد (ط . آلوارد) ، طفيل الغنوي ، عامر بن الطفيل ، عبد الله بن الزبعرى ، العباس بن مرداس ، عبيد بن الأبرص ، عدي بن زيد ، عروة بن الورد (ط . ابن شنب) ، علقمة الفحل (ط . آلوارد) ، عمرو بن شأس ، عمرو بن كلثوم ، عمرو بن قميئة (ط . ليال) ، عمرو ابن معدي كرب (ط . الطرابيشي ، دمشق ١٩٧٤) ، عنترة بن شداد (ط . آلوارد) ، قيس بن الخطيم ، لبيد بن ربيعة، أبو كبير الهذلي (باجراكتاريفيتش) ، لقيط بن يعمر (ط . العطية) ، كعب بن زهير (ط . كوفالسكي) ، أبو محجن الثقفي (ط . المنجد ، بيروت ١٩٧٠) ، المثقب العبدي (ط. الصيرفي) ، المتلمس الضبعي (ط . الصيرفي) ، المتنخل الهذلي (ط . هل) ، مزرد ابن ضرار ، معن بن أوس (ط . شفارتس) ، ابن مقبل ، المسيب بن علس ، الممزق العبدي ، النابغة الجعدي (ط . نللينو) ، النابغة الذبياني (ط . إبراهيم ، القاهرة ١٩٨٥) ، النمر بن تولب (ط . القيسي) . وإلى جانب ذلك نظر في المختارات والمجموعات التالية : الأصمعيات (ط . شاكر وهارون) ، ديوان قبيلة تميم (ط. كزارة ، رقم ١٠٧) ، ديوان قبيلة هذيل (ط . كوسين غارتن، رقم ٤٨ ، وط . فيلهاوزن ، رقم ١٢ ، ١٦ ، ١٠٤) ، قصائد نادرة (ط . الضامن ، رقم ١١١) ، المفضليات (ط. ليال ، رقم ١١٣ ، ١٢٥) .وواضح أنني لم أبين الموضع التام للاقتباس لأن الأمر غالباً ما يتعلق بالبيت الأول للقصيدة الذي يمكن أن يُعثر عليه بسهولة .

١١- انظر : يعقوبي ، الحاشية ٣ ص ٢٢ وما بعدها . وقد شملت الدراسة أبيات النسيب التي لا تحتوي على موضوع هيكلي أيضاً (انظر المصدر نفسه ١٥)، إذا ما ثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن نسيباً يتوفر فيها حقيقة ، وهذا ما هو ليس الحال غالباً عند العاذلة . وقد استُبعدت قصائد الرثاء .

١٢- انظر أيضاً : باور ، الحاشية ٥ ، والحاشية ٢١ .

١٣- انظر : باور ، قصيدة مزرد بن ضرار اللامية ، في الكتاب التكريمي لـ ايفالد فاغنر ، شتوتغارت ١٩٩٣ ، (وقد قام صاحب هذه الترجمة بتعريب المقالة المذكورة ونشرها في مجلة جذور التراث ، العدد العاشر ، سبتمبر ٢٠٠٢ ، ص ٢٧٧ _٣١٣) .

١٤- نوقشت مجموعة الصيغ هذه عند باور ، كما في الحاشية ٥ بشكل مفصل.



وهناك سيقت الشواهد الكلية أيضاً .

١٥- على الرغم من أن هذا الشاعر تمت دراسته في كتاب تاريخ التراث العربي على أنه من شعراء ما قبل العهد الأموي (لذا استشهدنا به في دراستنا) ، فإن هذا الشاهد يجوز أن ينتمي إلى العصر الأموي .

١٦- لا يمكن إثبات ضبط صيغة (عرفتُ) أو (عرفتَ) ، لذا اخذت دائماً ضبط القراءة في الدواوين التي غالباً ما تنحدر من المحقق .

١٧- حذفت البيت الوحيد لصخر ، (ديوان الهذليين ، ط . كوسين غارتن ، رقم ١٨) .

١٨- لأسباب عروضية يجب المحافظة على المقطع (ا) في كلمة (ابنة) . انظر حالات مشابهة عند فيشر ، ف : المجمل في علوم اللغة العربية ، فيسبادن ١٩٨٢ ، ١ / ٩٠ ، والحاشية ٢٨ .

١٩- لا علاقة لهذا مع ما ذهب إليه تسفيتلر في مصطلحه حول الصيغة البنائية .

٢٠- انظر الشواهد عند بلوخ ، مثل الحاشية ٤ ص ١٠٠ ، وعند غرونباوم ، غ : حول تاريخية الشعر العربي القديم ، في مجلة الشرق ، ٨ / ١٩٣٩ ، ص ٣٣٥ .

٢١- انظر : باور ، الحاشية ٤ ص ١٤٧ _١٤٨.

٢٢- انظر : هومل ، ف : قصيدة عربية قديمة في ثلاث طبعات محققة. ميونيخ ١٨٩٢ ، ص ٥٢ _٩٢.

٢٣- انظر ما عدا ذلك مرثية منسوبة إلى قس بن ساعدة في شعراء النصرانية ٢١٤ ، والمصدر السابق ١٨٥ .

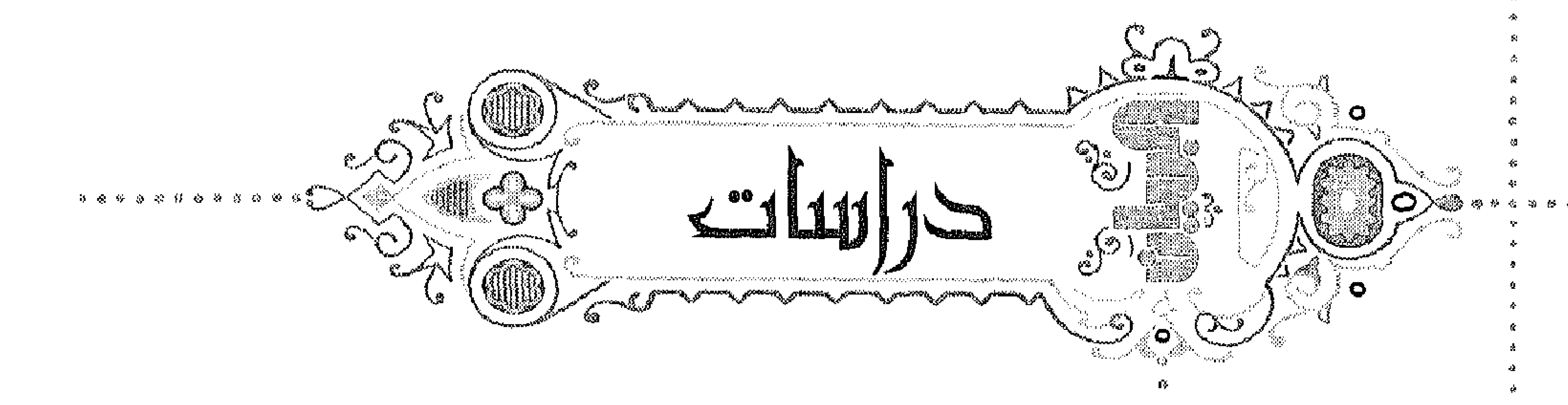
٢٤- تنسب القصيدة إلى الحصين بن الحمام أيضاً . انظر المصدر السابق ,٧٤٢

٢٥- أبو حيدر ، ج : قفا نبك ، ثنائية المخاطبة في الشعر العربي في ضوء جديد . في jalمجلة الأدب العربي ١٩ / ١٩٨٨ ، ص ٤٠ _٤٨.

٢٦- المصدر السابق ٤٨ .

٢٧- المصدر السابق ٤٥ .

٢٨- انظر لهذا شويلر ، كالحاشية ٨ ص ٢٢٧ ، وبلوخ في المصدر السابق ٩٦ وما بعدها .



المذهب الرمزي في الأدب العربي

بقلم: د.سعيد أصيل
(المغرب)

تقديم

يصعب الحديث عن"مدرسة"رمزية في الأدب العربي، شعره ونثره، باعتبار أن الرمزية مذهب غربي محض؛ له أسسه و مكوناته و منطلقاته الفلسفية و الفنية؛ ناهيك السياسية. وهذا يدفعنا بداية، إلى الإشارة إلى احتراز بسيط، ولكنه مهم في هذا المجال،نتوخى القول- من خلاله- إن"الرمزية"شيء غير الرمز. ولتحديد هذا الفارق بين المصطلحين نقول إن الرمزية مدرسة أو مذهب أدبي فني له خصائصه التي تميزه عن غيره من المذاهب الأدبية و الفنية،كما سنرى، في حين أن الرمز(Symbole) على مستوى اللغة يعني الإيماء والإشارة بأي طريقة- صوتاً أو لغة-كانت، توحي بما يريده الرامز/ المرسل لمن يوجه إليه هذا الرمز/ المرسل إليه. و من ثم يعرفه"لسان العرب"بأنه « تصويت خفي باللسان،كالهمس،و يكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة صوت،إنما هو إشارة و إيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد. » (١). وفي الاصطلاح: الرمز هو علامة تدل على معنى له وجود قائم بذاته فتمثله و تحل محله(٢) وهو: علامة مجازية؛ تعود على كائن حي أو على شيء ما، تقوم مقام مفهومه ومعناه لتكون صورته وصفته وشعاره، ولكنها تختصره وتختزله.(٣)

المذهب الرمزي في الآداب الغربية

ظهر المذهب الرمزي و « استقر في الآداب الأوروبية منذ عام ١٨٨٠م وهو أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومانتيكية » (٤) فكان بدوره ثورة فنية كبيرة اجتاحت أوروبا و أثرت في أدبها و أدبائها حين وجدوا فيها صدى للثورة ضد الأشكال الأدبية التي أخذت تتجه نحو الجمود و التكرار. و يتصل هذا المذهب بـ « فلسفة"كانت" التي تفسح مجالاً لعالم الأفكار، و تصرح بتعذر معرفتنا للعالم الخارجي عن غير طريق صوره المنعكسة فينا » (٥). ويعتبر هذا المذهب مذهباً ذاتياً يؤكد على علاقة الشاعر و الأديب بذاته،يعبر عنها وعما تحسه وتشعر به بل إنه يسافر إلى أعماق تلك الذات في محاولة لإدراك مكامنها و التعبير عنها،غير أن ذاتية الشعر الرمزي تختلف عن نظيرتها الرومانسية بكونها ذاتية « بالمعنى الفلسفي، أي البحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية. و الرمزيون، كالبرناسيين، لا يحفلون بسواد الشعب والناس، بل يتوجهون إلى الصفوة؛ و لكنهم لا يستسلمون للإلهام،كما هو شأن الرومانتيكيين، بل يؤمنون بالصنعة و الإحكام وإخضاع الخواطر الأولى للفكر الفني،قصداً إلى السيطرة إليها عن وعي. » (٦) وهذا أهم مميزاتها عن باقي المذاهب الأدبية الأخرى.إنهم بذلك « يريدون أن يغوصوا بشعرهم في أعماق النفس فلا يبحرون وراء صور الطبيعة للخروج من نطاق الذات »،كما يعنون

> إن الثورة الرمزية العارمة ستنعكس انعكاسا شديدا على مستوى شكل القصيدة، فدعوتهم إلى تحرير الحواس توازيها دعوتهم إلى تحرير الشعر من كل القيود الشكلية، والشكل عموما يجب أن يكون مسايرا وخاضعا تابعا لدفقات الشعور، من هنا جاءت الدعوة إلى تحرير القصيدة من القافية و كتابة الشعر المرسل.

« بتوثيق الصلة بين الشعر و الموسيقى التي هي أقوى وسائل الإيحاء، وأقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية في"سيولة"أنغامها .فلا جمود في الصور عندهم،ولكن السيولة هي المنشودة لتوليد الإيحاء النفسي » (٧) مما يجعلهم يولونها اهتماماً كبيراً في قصائدهم و أشعارهم قد يتجاوز أحياناً الوظيفة المعنوية و الدلالية للمعنى واللفظ حتى لتغدو تلك الموسيقى المتحققة من الجو العام للبناء الشعري للقصيدة ذات دلالة كبيرة على المعنى توظف أكبر توظيف للفهم و الإدراك، و لخلق عالم شعري موسيقي بديع.

أما الصور الرمزية فهي صور إيحائية بعيدة المعنى و الدلالة،يتحول معها العالم الخارجي إلى مجرد أشياء و مفاهيم و ألوان وظلال للتعبير عن أفكار و هواجس وأحاسيس و عواطف، و لكن ليس بطريقة باردة، و إنما بتحوير و تحويل دلالة الألفاظ واللغة الوضعية لتصبح أكثر حرارة؛ من خلال

يربط سعيد عقل الشعر باللاوعي الذي يعد خاصيته الرئيسية ومنبعه الأساسي، يقول: «الشعر حالة من اللاوعي فوق الوصف لا تشرح، جوهرها أشبه بموسيقى، بها يتحد الشاعر حميمياً مع الأزلي من حقائق هذا الكون المهيب».

العلاقات الجديدة التي تتكون بين الألفاظ والكلمات فتوحي و تشير إلى دلالات و معان غير مألوفة؛ بعد أن ينفث فيها الفكر والوعي روحاً جديدة متجددة و غنية، يتآلف فيها الفكر و الشعور مع خلجات النفس والحواس، ولهذا يوظف الشعر الرمزي ألفاظًا و كلمات مشحونة بدلالات متعددة وموحية، و لاسيما من حقل المقدس و السحر و الغيب و الأساطير حتى يغدو الرمز"سحراً مقدساً"يمكن الإنسان أن يبصر المشهد الفاتن لكلية العالم، بما فيه العالم النفسي، وذلك « حين يكون في مقدوره أن يدرك العالم كما يدركه الله (عز وجل)، باشتراكه في العمل المبدع للوجود المطلق. وهذه الرؤية الرمزية ذات طبيعة مقدسة جداً. إنها انزياح الذات العلية إلى الإنسان، و انزياح الإنسان إليها « من خلال الزائل وفي الزائل » - لقاء كل منهما الآخر في حبور الفعل الرمزي. » (٨). و لذلك تكثر في الشعر الرمزي الصور ذات الدلالات العميقة- دون أن تصل حد الإلغاز- تشيع جواً عاماً من الطقوس الغريبة و المشاعر الموغلة في عوالم الغيبيات و التعابير الدينية والكهنوتية التي تمطي للحياة وللطبيعة وللعالم أشكالاً قد تنسلخ عن الزمكان و تمتد إلى فضاءات رمزية ومجازات غرائبية.

إن هذه الثورة الرمزية العارمة ستنعكس انعكاساً شديداً على مستوى شكل القصيدة، فدعوتهم إلى تحرير الحواس توازيها دعوتهم إلى تحرير الشعر من كل القيود الشكلية، والشكل عموماً يجب أن يكون مسايرا وخاضعاً تابعاً لدفقات الشعور. من هنا جاءت الدعوة إلى تحرير القصيدة من القافية و كتابة الشعر المرسل، ثم جاءت دعوتهم إلى تحريره من الوزن والقافية لخلق شعر حر؛ ينتج موسيقاه بنفسه وفق الدفقة الشعورية للشاعر في القصيدة الواحدة التي في داخلها، « تنوع موسيقى الوزن على حسب تنوع المشاعر وخلجات النفس و تطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة الحق؛ و الوزن التقليدي الرتيب يخل بهذه الوحدة. » (٩)

الرمزية في الأدب العربي

أثرت المدرسة الرمزية تأثيراً عميقاً في الشعر العالمي، وأحدثت تنويعات مهمة تركت لمسات جليلة على الشعراء، بمن فيهم العرب، بفعل الاتصال المباشر أو غير المباشر بالأدب الغربي أساساً، و العالمي عموماً، كما كان للرغبة العارمة،التي شهدناها،في التجديد من قبل شعرائنا دورها الهام،هذه الرغبة التي تصادفت مع دعوات التجديد من قبل المجددين الغربيين

و ثوراتهم الفنية و الأدبية التواقة إلى الحرية و التحرر،وهو ما وافق هوى الشعراء العرب و طموحهم.

يرجع درويش الجندي تأثر الأدب العربي بالمذهب الرمزي- و بالتالي بباقي المذاهب الأدبية الغربية - إضافة إلى الرغبة في تطوير الأساليب و القوالب و الأغراض والمعاني الأدبية العربية- إلى عوامل نفسية أخرى؛هيأت نفوس بعض الأدباء لتقليد المذهب الرمزي، يمكن حصرها « في ذلك الكبت السياسي و الاجتماعي التي عانته البلاد دهراً طويلاً، في ظل الاستعمار التركي الغاشم،ثم في ظل الاستعمار الأوروبي الخبيث، وكلاهما ضغط النفوس ضغطاً عنيفاً، وجلب عليها من وسائل الظلم و التعسف و أسباب القهر والإذلال ما تعجز الأقلام عن وصفه و بلوغ مداه، وكلاهما كان يعمل على كتم الأنفاس وإخماد الحريات » (١٠) مما أدى بالكثير منهم إلى الهجرة خارج الوطن،إلى أمريكا خصوصا- و لاسيما اللبنانيين منهم- التي هيأت لهم جواً فسيحاً من الحرية الديموقراطية والرغبة - و كذلك الدعوة - إلى التجديد في كل شيء في الحياة أو مرتبط بها، بما في ذلك الأدب،الذي شرع يتخلص من قيود الجمود و التقليد، فـ « اتخذ هؤلاء المهجريون من جمعياتهم الأدبية و صحفهم التي أنشؤوها هناك، منابر يرتقونها ليدعوا العالم العربي إلى خلع القديم البالي،و ارتداء الثوب الجديد الذي يكسب الأدب العربي لونا جديدا، وطابعا يكفل له التطور والحياة،وكان لذلك أثره في تهيئة

> غاية ما يصبو إليه الشاعر الرمزي هي نقل تجربته وحالته التي يعيشها إلى غيره من قرائه أو مستمعيه، لينخرطوا في تلك التجربة النفسية ويتوحدوا معه و يندمجوا، و هذا لا يتم بالعقل و المنطق والإدراك لأنها، كلها، تحجب توحد الذوات عندما يتدخل الوعي و يتحول إلى حاجز يعيق هذا التوحد.

النفوس للإقبال على مذهب كالرمزية، يعد في الآفاق العليا من المذاهب الأدبية الأوروبية التي تنزع إلى الجدة والطرافة ... » (١١)

وهكذا يذهب الجندي وكثير من النقاد معه إلى أن بوادر الرمزية تعود إلى المدرسة المهجرية؛ وخاصة مع جبران خليل جبران (١٢). و دون الدخول في التحقيب التاريخي والاسمي سنحاول أن نقف على أهم مظاهر الاتجاه الرمزي في الشعر العربي.

مظاهر من الاتجاه الرمزي في الشعر العربي

ذكرنا أن المذهب الرمزي مذهب أدبي ينبني على أساس التجديد والتحرير للأساليب والأغراض والمعاني الأدبية السائدة، وهذه تعتبر أهم الخصائص التي أغرت الأدباء العرب بالتأثر بهذا المذهب ومحاولة تبنيه، أو على الأقل تبني دعواته التجديدية تلك، ولعل أبرز ممثلي هذا الاتجاه في أدبنا العربي، إضافة إلى أديب مظهر المعلوف (١٨٨٩-

> إن ما يملأ نفس الشاعر و يهيمن عليه، قبل كتابة الشعر هو نغم القصيدة المتولد،في نفس الوقت الذي تعتبر فيه الموسيقى المظهر الأساسي الذي بواسطته يتم الاتحاد بالكون والطبيعة،و لذلك فإن « الشاعر الحق لا تكون له أفكار و صور وعواطف قبل النظم وعند النظم،بل يستحيل عليه أن يكتب شعراً إذا توفر له شيء من ذلك

١٩٢٨م) (*)، شاعران متميزان دعوا معاً إلى مبادئ الرمزية نقداً، كما حاولا تطبيق تلك المبادئ و الأسس على مستوى الإنتاج و الإبداع؛و هما :الشاعر المصري بشر فارس والشاعر اللبناني سعيد عقل.

كتب بشر فارس مسرحيته النثرية"مفرق الطرق"في مارس ١٩٣٨م؛ معتبراً إياها نصاً رمزياً،و قدم لها بمقدمة يتحدث فيها عن الرمزية و أسسها و خصائصها،لا يخرج ما جاء فيها عما قاله الرمزيون الغربيون..ومن أهم ما جاء في هذه المقدمة ما يلي: (١٣)

١- أن الرمزية استنباط ما وراء الحس من المحسوس،و أن عالم ما وراء الحس هو العالم الحقيقي،و إليه ترمز صورة العالم الحسي لما بين العالمين من العلاقات.

٢- و أن الفنان الذي يبتغي الكشف عن هذا العالم غير المنظور عليه ألا يحفل بالمنطق،لأن المنطق اصطلاح آلته العقل،و العقل إنما يجرد الأشياء أو يشذبها،ثم يغفل بعضها أو يجهل بعضها .فالتوضيح الذي ينتهي إليه أقرب إلى الاختراع منه إلى التحقيق،و العرفان الحق هو الشعور بالحقيقة و ليس العلم بها(...).

٣- و إذا كان الفنان لا يخاطب العقل، و إنما يتحدث إلى النفس و الشعور،ولا يمكن للوسائل الفنية القديمة الجامدة المتواترة التي خضعت لموازين العقل فسَوى نسبها و نظم مقاطعها،وخلع عليها التوازن و الانسجام أن تكون وسائل ناجحة،و إنما الوسائل الناجحة هي تلك التي تنفذ إلى الأعماق،بما تعقد عليه من الإيحاء و التأثير،و يتحقق ذلك في الإنشاء الأدبي:

(أ)- بالموسيقى التي تساوق لحن الموضوع في تموجاته و تكسراته،و ذلك بالاعتماد على طائفة من الأصوات المفردة: بين حادة، و ثقيلة ومفخمة ومرخمة، ومن النقلات المنفصلة: بين مقلقلة و مضغوطة و مقيمة و طافرة- كأنها من فضلات اللحن- تحكي تفاصيل موضوعه، وتراسل تعاريجه،فتساوق أنفاسه حتى ينقضي.

(ب)- و بالرمز،و ليس المراد به التشبيه و الكناية و ما إلى ذلك من ضروب المجاز التي للذهن في وضعها و قبولها الحظ الأعلى،إنما المراد بالرمز الصورة،بل الصورة الجزئية التي تشير إلى العالم الروحاني.

(ج)- وبالإيجاز والإيماء، لأنه أدعى إلى الإيحاء، وإلى دفع القارئ إلى أن يشاطر المنشئ فنه، وذلك بالإحساس بجوه، وبقراءة ما وراء السطور بحسه الباطني.

كانت هذه هي أهم المبادئ و

خلاصة ما جاء في مقدمة بشر فارس المسرحيته، في محاولة منه لنقل صدى الرمزية الغربية إلى الأدب العربي والتعريف بهذا المذهب الفني الأدبي الجديد، والذي لاقى ازدهارا كبيرا في الغرب. وكل ما جاء في هذه المقدمة يعيد التأكيد على المبادئ الرمزية التي رأيناها من قبل، ولذلك لن نطيل في هذا المجال؛ لننتقل إلى ما نادى به سعيد عقل (١٩١٢-   ) الذي يعتبر بحق رائد الاتجاه الرمزي في الأدب العربي سواء بأشعاره و إبداعه أو بتنظيراته و آرائه.

صدرت مقدمة ديوان" المجدلية" لسعيد عقل- وهي في الأصل محاضرة ألقاها في الجامعة الأمريكية ببيروت - سنة ١٩٣٧م، في وقت كانت النصوص ذات الاتجاه الرمزي تنشر بين الحين و الآخر في أهم المجلات الأدبية آنذاك ك"الهلال "و" المقتطف "و" المشرق" ، إلا أن تفرد سعيد عقل بإصدار هذه المقدمة سيفتح الباب لعهد أدبي جديد ينعطف انعطافة متجددة على درب الأدب العربي ومحاولاته الانفلات من قيد التقليد إلى عالم الإبداع والعصرية.

يربط سعيد عقل الشعر باللاوعي الذي يعد خاصيته الرئيسية ومنبعه الأساسي، يقول: «الشعر حالة من اللاوعي فوق الوصف لا تشرح، جوهرها أشبه بموسيقى، بها يتحد الشاعر حميميا مع الأزلي من حقائق هذا الكون المهيب » (١٤) ولذلك فلا مجال لتدخل المنطق هنا و لا للإدراك العقلي للأشياء و الأمور، والشعر يتجاوز فعل الإخبار إلى الإيحاء والإيماء والتلميح، فيغدو « صورة العالم و النفس في حلمها و لاوعيها، التي ترتسم عبر الموسيقى التي تغرق في ملكوت الكون و تستثيره حيث يغيب منطق الوعي، ووعي المنطق، والشاعر صوت يلهث خارج الأصوات لا تخامره في ذروة إبداعه أفكار أو صور أو عواطف، و هو إن خامره شيء منها أفسد عليه العمل » (١٥)، فيكتب شيئا ما لكنه غير الشعر.. وهنا يتحدد الفرق بين الشعر والنثر. هذا الأخير الذي هو، في حقيقته، نثر للاوعي بواسطة الوعي، ولذلك فمادته هي الأفكار و الصور و العواطف الواعية، بينما يقوم الشعر « على الهدوء الخالص لا تتلاطم فيه عواطف و فكر وصور » بحيث تغدو النفس « منطوية على ذاتها ،و على أعماقها ،فتصبح أكثر تآلفا مع حقائق الكون، بل تصبح وحقائق الكون شيئاً واحداً فإذا هي فوق العالم و أوجاعه و نقائضه. » (١٦). إنها تجاوز للواقع و خرق لفكرة "المحاكاة" التي ليست أساساً سوى خضوع من الشاعر لواقعه المعيش بكامل محتوياته و أشيائه و عوالمه، فيعبر تعبيراً مباشراً عنه وعن أفكاره.

أما غاية الشعر الرمزي، أو غاية ما يصبو إليه الشاعر الرمزي فهي نقل تجربته وحالته التي يعيشها إلى غيره من قرائه أو مستمعيه، لينخرطوا في تلك التجربة النفسية ويتوحدوا معه و يندمجوا، وهذا لا يتم بالعقل و المنطق والإدراك لأنها ،كلها ،تحجب توحد الذوات عندما يتدخل الوعي و يتحول إلى

حاجز يعيق هذا التوحد. ولبلوغ هذه الغاية يوظف الشاعر النغم والموسيقى وما يولدها من أصوات وألفاظ متآلفة منسجمة تتحول، بفعل الامتزاج،إلى أوتار متعددة ومتفاوتة الطول والقصر والأثر ولكنها تنسج بتوحدها نغماً واحداً، يسيطر الشاعر بواسطته على القصيدة في تلك الحالة النفسية، وينقلها إلى المتلقي، يقول سعيد عقل: « مهمة الشاعر أو الفنان عامة أن يحاول جعل الناس أكثر ما يمكن مغمورين بحالته،ولم أقل مهمته أن يفهم الناس حالته. مهمته أن يجعل الناس يشعرون معه،لا أن يدركوا ما يقول.أن يعملوا معه، لا أن يتفرجوا على عمله فاهمين، أن يندمجوا،لا أن يقولوا له عن بعد: دخلنا إلى سرك، فإن تمكن من الأولى كان شاعرا، أو تمكن من الثانية كان ناثرا، وإن لم يتمكن من هذه ولا تلك كان لا شيء. » (١٧).

للغة في المذهب الرمزي: إن مادة الأدب الأساسية عموما هي اللغة، وهي ما يتفرد به عن غيره من الفنون،التي تتخذ لها مواد أخرى غير اللغة. إنها تنقل أحاسيس الإنسان و مشاعر النفس العميقة،و لكن ليس بمستطاع كل لغة أن تفعل هذا، وتنقل تجربة نفسية معقدة وغامضة كتجربة الشاعر الرمزي.

هكذا يرى سعيد عقل أن اللغة المعهودة، بألفاظها و أساليبها و إيقاعها غير قادرة على التعبير الأمين عن مشاعر الشاعر و أحاسيسه،و ذلك لأنها « تدل على معانيها دلالة تلقائية بعيدة عن الصيغة الوضعية الاصطلاحية،و لكثرة استعمالها ضعف الإحساس الصوتي بها،فضعفت تبعا لذلك دلالتها الموسيقية الصوتية، و أصبحت معانيها معاني وضعية اصطلاحية تنبعث من الذاكرة و لا تعتمد على الشعور و الإحساس » (١٨) ، ولهذا فهي أضيق من أفق الشاعر و مشاعره و أحاسيسه، و من تم فهدفه أن يعمل على نفث روح الخلق فيها ويعيد لها ما فقدته من حيوية وروح لتتسع للتعبير عما يريد و عن لاوعيه الباطن، فيحررها من كل القيود التي تحول دون هدفه و غايته، فعالمه شاسع إلى حد بعيد، لأنه لاينظر إلى محسوسات الواقع ليتعرف على أشكالها أو أحجامها أو ألوانها أو وظائفها، وإنما باعتبارها «"غابات من الرموز"؛ كما يقول بودلير، رموز لعالم آخر غير عالم الأشكال والوظائف عالم يجده الشاعر في أعماقه، وعليه أن يخلقه بالكلمات. ومعنى ذلك أن الاحساسات تتفتت وتعود فتتجمع في نسق جديد (...). وبما أن"المعاني"عملة متداولة، دلالات اصطلح عليها الناس و اقتنعوا بها، مهما تكن تافهة ولا علاقة لها بالحقائق، فالشعر الرمزي يتجنبها جهده، ويعمل فقط في دائرة الشعور المبهم، أو الإدراك نصف الواعي حيث لا تزال الأشياء تنتظر أسماءها ومسمياتها. » (١٩). وهكذا يبتعد الشاعر الرمزي عن المعاني المباشرة للألفاظ والتصوير الفوتوغرافي الأمين للواقع، وتمتزج اللغة عنده بالأحاسيس و المشاعر

لتمنحها دلالات رمزية نفسية إيحائية. و هذا ما سيحاوله سعيد عقل و غيره من الرمزيين في إبداعاتهم.

الموسيقى في المذهب الرمزي: أما الموسيقى فتعد من أوثق ما يتصل بالشعر،بل إنها العنصر الأساسي الذي يميزه عن غيره،كما أنها من أقوى وسائل الإيحاء التي تساعد في انخراط المتلقي مع الشاعر،ليشاركه ألقه الشعري و حالته النفسية، ما دامت الموسيقى هي الجوهر الذي تقوم عليه الحياة و الطبيعة و الكون،ناهيك عن الإنسان،و الشعر- في نظر سعيد عقل- ليس سوى « موسيقى متعددة الأصوات؛الصوت البارز منه هو ما نصغي إليه،و هو المعنى الذي تذهب إليه القصيدة،و أما بقية الأصوات التي تهدهد حوله و هي أجواء الألحان في القصيدة فنسمعها. » (٢٠).

إن ما يملأ نفس الشاعر و يهيمن عليه،قبل كتابة الشعر هو نغم القصيدة المتولد،في نفس الوقت الذي تعتبر فيه الموسيقى المظهر الأساسي الذي بواسطته يتم الاتحاد بالكون والطبيعة،و لذلك فإن « الشاعر الحق لا تكون له أفكار و صور وعواطف قبل النظم وعند النظم، بل يستحيل عليه أن يكتب شعرا إذا توفر له شيء من ذلك.إن عناصر الوعي لا تلعب في الشعر أقل دور » (٢١) والشاعر مطالب أيضا باقتناص لحظة اللاوعي تلك التي تأتي فيها القصيدة،لأنها قصيرة و مفاجئة و سريعة الذهاب و الزوال،مثلها مثل حالة اللاوعي التي تصاحبها؛هذه الحالة التي تظل الموسيقى جوهرها دائما، ولذلك فإن نقلها إلى القارئ- كما يؤكد سعيد عقل- يقتضي شرطين:

- **أولا:تعطيل الوعي في القارئ،حتى تجهد القوى العقلية، وأخيراً تكل ويبلغ القارئ اللاوعي، وذلك بواسطة الإيحاء القائم على تعدد الأصوات النغمية وتعاقبها.**
- **ثانيا:خلق جوهر الحالة في القارئ و على الشكل نفسه، وذلك لا يتم إلا إذا كانت**

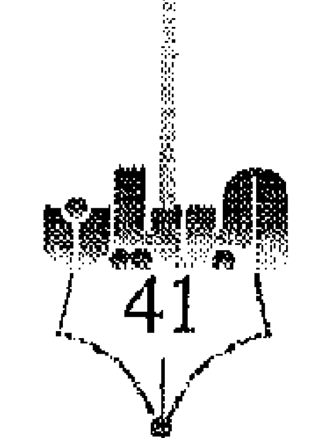
الألفاظ متساوية جوهرا و شكل جوهر مع حالة الشاعر. » (٢٢)

من هنا تتحدد للقصيدة موسيقاها تبعا للحالة النفسية الشعورية، ولهذا أيضا، فإن لكل قصيدة موسيقاها وإيقاعها الخاص، النابع من حركتها الداخلية والباطنية، وليس مجرد نغم خارجي؛ بعيد عن خلجات النفس وانعكاسات حالاتها.

ورغم تأكيد سعيد عقل على أهمية الوزن في القصيدة لكنه وحده لا يكفي ولا يقدم أو يؤخر إذا لم يكن ممزوجا مزجاً صوفياً داخلياً مع داخل النفس وعمقها الفياض.

الثورة على الشكل التقليدي:

حاول الشعراء العرب الرمزيون الثورة على الشكل التقليدي للقصيدة، متأثرين بما أحدثه نظراؤهم الغربيون، ولاسيما الفرنسيون، وتعكس الموسيقى الفكرة التي تدل عليها بحيث يكون السامع أمام فكرة وصورة تحمل من الموسيقى ما تحمل من المعنى، منسجمين معا، واعتنوا بموسيقى الألفاظ وخلق التوازنات وتوليد



التنويعات الإيقاعية داخل البحور الأكثر خفة وموسيقية، تلك التي تعكس لديهم الانفعالات الحادة المتوترة و المضطربة التي عاشوها في علاقتهم بالإنسان والكون والوجود. كما وظفوا القصيدة ذات الإيقاعات المختلفة التي تعتمد المزج بين البحور، وأيضا الشعر المقطعي ونماذج الموشحات و بلغت ثورتهم إلى حد كتابة الشعر الحر؛ الخالي من الوزن والقافية في أقصى درجات التأثير الرمزي الغربي عند نماذجه الكبيرة التي ترى- كما رأوا هم أيضا- في العروض و الأوزان والقوافي قيودا ثقيلة تعرقل انطلاقة الحالة الشعورية المتدفقة عندهم. و ممن كتبوا على هذا النهج ألبير أديب في ديوانه"لمن؟"وبشر فارس؛ كما في قصيدته"نهار و ليل"التي نشرها في مجلة"الكاتب"سنة ١٩٤٧م وغيرها، حتى أن الدكتور درويش الجندي عقب على هذه القصيدة الأخيرة تعقيبا قاسيا وشديدا، معتبرا إياها قصيدة « مغلقة يريد صاحبها أن يحذو حذو الرمزية الغربية الأصلية، وأن يعتمد على موسيقاه الشعرية الحرة المتنوعة في الإيحاء للقارئ بجوه النفسي، ولكن ما أحسب هذه الموسيقى قد أوحت إلى نفسي بشيء (...).

ومهما يكن من شيء فإن هذا الشعر الرمزي الحر لا علاقة له بالعروض العربي، ومن المجاز أن ندعوه شعرا، ولك أن تسميه شعرا منثورا أو نثرا شعريا، وأما أن يكون شعرا خالصا فهذا ما لا يستسيغه الذوق العربي. » (٢٣)

قبل الخاتمة:

رغم أن الإبداع الشعري خاصة، والأدبي عامة، لم يكن في مستوى الآراء النقدية النظرية، وظل ضعيفا لم يرق إلى المستوى الشعري المرغوب فيه، مجروراً أمام استهواء الرمزية الغربية لكثير« من الشعراء الطالعين بما تضمنته من إغراءات تجريدية و موسيقية وأجواء عابقة بالظلال والعطور والصور، حتى جاءوا بشعر فارغ إلا من الموسيقى » (٢٤). ورغم كل هذا فإن أهمية الاتجاه الرمزي- كغيره من الاتجاهات الأدبية- تكمن في الدعوات المتكررة إلى تحرير الشعر العربي من التقليد، ومحاولة تجريب صيغ وأشكال جديدة؛ رغبة في التقدم بالشعر العربي نحو الأمام وكسر طوق الجمود في نماذجه القديمة، وذلك ما سيشكل قنطرة عبور نحو آفاق الشعر العربي الجديدة والحرة المتحررة...

الهوامش:

(١) – ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل):"لسان العرب"- دار صادر/بيروت - (ب.ت) - المجلد الخامس - مادة:(رمز)

(٢) -"المعجم العربي الأساسي": تأليف مجموعة من الأساتذة تحت إشراف:"المنظمة العربية للتربية و الثقافة والعلوم"- توزيع "لاروس"١٩٨٩- ص:٥٥٠

(3) Le petit larousse illustre (Dictionnaire encyclopedique)-Edition Larousse - Paris-1996-p:978

(٤) - محمد غنيمي هلال: "الأدب المقارن" - دار العودة - بيروت - الطبعة الثالثة: ١٩٨٣م- ص: ٣٩٨

(٥) - نفسه- ص: ٣٩٨-٣٩٩

(٦) - نفسه - ص:٣٩٩

(٧) - نفسه - ص:٣٩٩

(٨) - ج.روبرت بارث:"الخيال الرمزي:كولريدج و التقليد الرومانسي"- ت:عيسى علي العاكوب- منشورات معهد الإنماء العربي- بيروت/ الهيئة القومية للبعث العلمي- طرابلس/ ليبيا - الدارسات الأدبية- دار الكتب الوطنية -بنغازي - الطبعة الأولى: ١٩٩٢م - ص:٣١

(٩) - محمد غنيمي هلال: (م.س) - ص: ٤٠١

(١٠) - درويش الجندي:"الرمزية في الأدب العربي"- نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع: الفجالة- القاهرة- (ب.ت) - ص:٣٩٩

(١١) - نفسه- ص:٤٠٤

(١٢) - أنظر درويش الجندي (م.س)- ص:٤٠٥، وصلاح لبكي:"لبنان الشاعر"- مطبوعات معهد الدراسات العربية- ص:١٥٥، وإسماعيل أدهم و إبراهيم ناجي:"توفيق الحكيم"دار سعد - مصر - الطبعة الأولى: ١٩٤٥م - ص:٣٠، وغازي براكس:" العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث من القرن التاسع عشر حتى الحرب العالمية الثانية" - مجلة"شعر"- العدد: ١٦ - السنة الرابعة: خريف ١٩٦٠م -ص:,١٢٦..

(*) - تعتبر قصيدته"نشيد السكون"أول قصيدة عربية رمزية، و قد نشرت سنة ١٩٢٨م.

(١٣) - درويش الجندي (م.س) - ص:٤١٠-٤١١

(١٤) - منيف موسى:"نظرية الشعر عند الشعراء النقاد"-ص١٩٢، ومحمد فتوح أحمد :"الرمز والرمزية في الشعر المعاصر"- دار لمعارف / مصر - الطبعة الثانية: ١٩٧٨ - ص:٢١١

(١٥) - محمد فتوح أحمد- (م.س) - ص: ٢١٠

(١٦) - غازي براكس:(م.س) - ص:١٢٨

(١٧) - نقلا عن:درويش الجندي-(م.س)- ص:,٤١٢

(١٨) - نفسه - ص:,٤١٣

(١٩) - شكري محمد عياد:"المذاهب الأدبية و النقدية عند العرب و الغربيين"- سلسلة عالم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب - الكويت - العدد ١٧٧- ربيع الأول ١٤١٤هـ / سبتمبر / أيلول ١٩٩٣ - ص:١٩٧-١٩٨

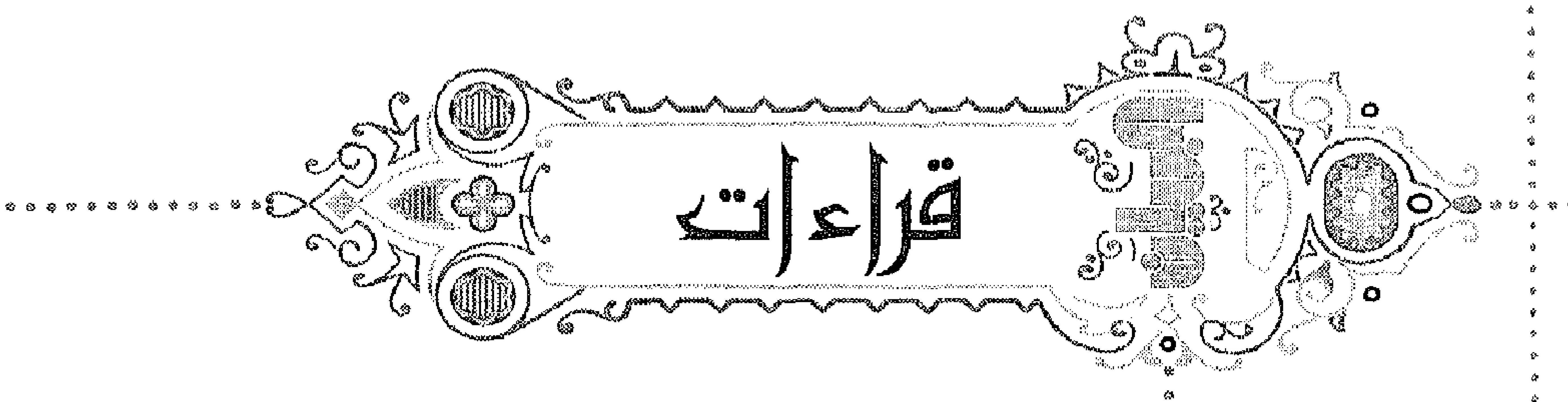
(٢٠)- نقلا عن منيف موسى (م.س) -- ص:٤٢٣

(٢١)- نقلا عن درويش الجندي:(م.س)- ص:٤١٢

(٢٢)- غازي براكس: (م.س)- ص:١٢٩

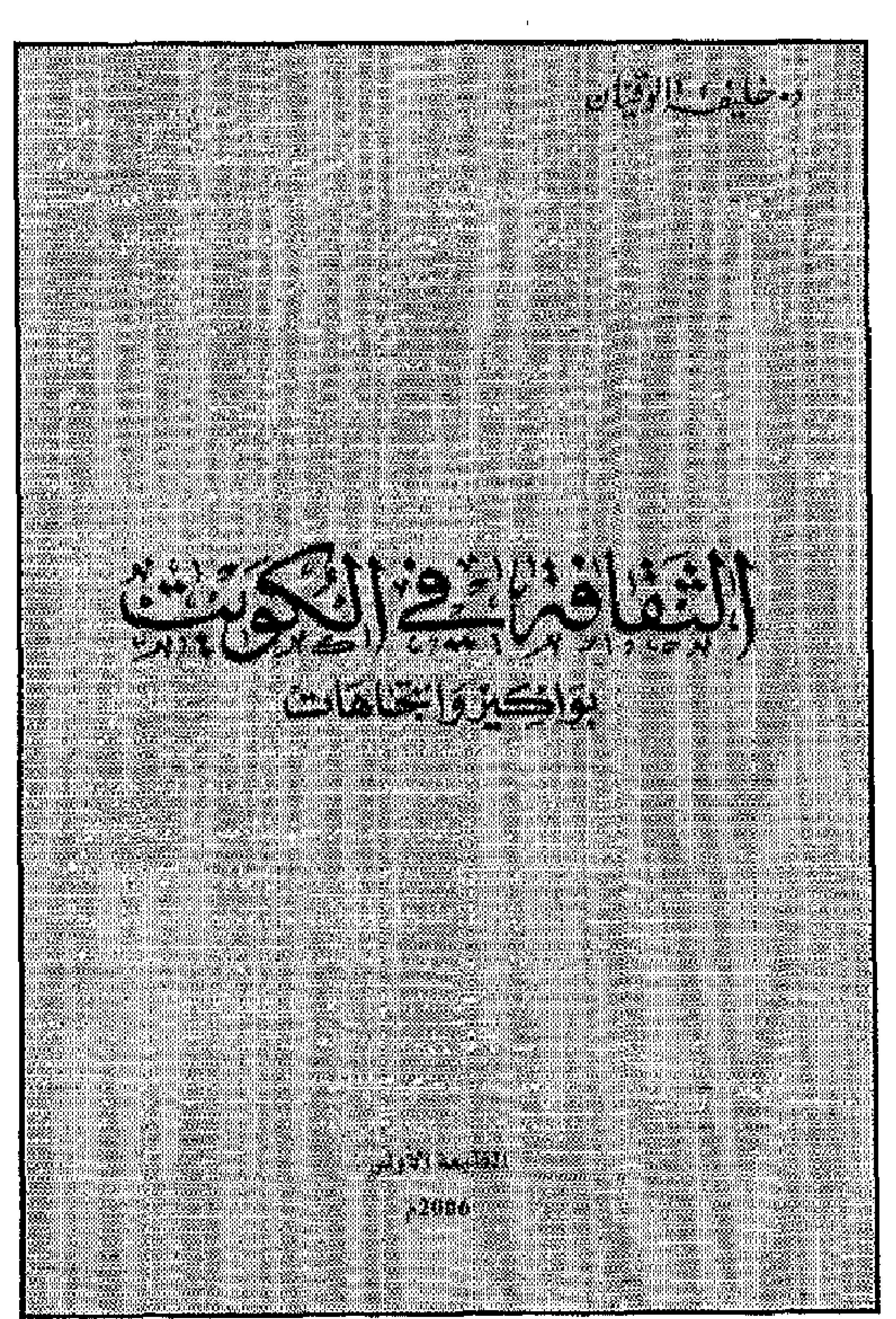
(٢٣)- درويش الجندي:(م.س)- ص:٤٥١

(٢٤) - نقلاً عن غازي براكس:(م.س)- ص:١٢٩



«الثقافة في الكويت بواكير واتجاهات» للشاعر الباحث د. خليفة الوقيان

بقلم: ليلى محمد صالح
(الكويت)



إن الثقافة في الكويت لها أصول وجذور وماض جميل، وهي مبنية منذ القدم على أسس راسخة، حيث ارتبط اسم الكويت منذ نشأتها بالثقافة من خلال الإسهامات الثقافية المهمة والمبكرة لأبناء الكويت، وعلاقة الكويت التجارية مع الخارج حيث الانفتاح على الثقافات العربية والعالمية، واستقطاب رموز الثقافة من علماء ومفكرين وزعماء سياسيين زاروا الكويت قبل النفط وعملوا على التفعيل الثقافي في البلاد، أيضاً التواصل مع ثقافة مصر والعراق والشام.

الشاعر الباحث د. خليفة الوقيان قدم دراسة جديدة ورائدة لتاريخ الثقافة القديمة في الكويت.

الثقافة هي الوجه الحضاري لأي بلد، وكتاب خليفة الوقيان (الثقافة في الكويت بواكير واتجاهات) هو الوجه الحضاري لتاريخ ميراث الكويت الثقافي، فهو وثيقة تاريخية ثقافية منذ تأسيس دولة الكويت.

يعمل على تعميق وتوثيق المشهد الثقافي في الكويت، من خلال البحث الدقيق والتقصي والتنقيب في المراجع والمصادر والشواهد والدراسات النادرة، ومن خلال الشرح والتوضيح والتعليل والتحليل في التراث الثقافي للكويت.

فالكتاب أخذ من المؤلف زمناً غير قصير وجهد مضني غير يسير حيث أرّخ الدكتور الوقيان للثقافة في الكويت منذ خطواتها الأولى، وبمنهج علمي ليكشف لنا منابعها وبواكيرها بصورة علمية ومنهجية منذ القرن الثامن عشر ميلادي، وبذلك يكون كتابه جواباً شافياً لسؤال كبير نواجه به عند زيارة الوفود الثقافية للبلاد أو لرابطة الأدباء عن ثقافة الكويت القديمة، لأنه قدم لنا ولوجدان المثقفين العرب الصورة الصحيحة الواضحة لبواكير الثقافة في الكويت، حيث يعتقد بأن الكويت ومنطقة الخليج العربي لم تكن بها ثقافة بسبب الصور الناقصة للجهود التوثيقية لبداية الثقافة الأولى في الكويت، لكن دقة الباحث وموضوعية تصحيح الكثير من المعلومات والمفاهيم الخاطئة للأحداث

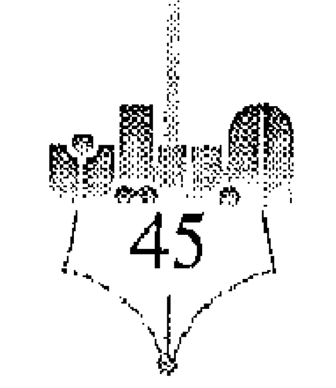
> **كتاب رائد يرصد ويوثق لبدايات المسيرة الثقافية والأدبية بشمولية هي الأولى من نوعها**

التاريخية الثقافية، أثبت للعالم أجمع إن في الكويت علماء وشعراء وفنانين قبل ظهور النفط.

لقد وثق الشاعر الباحث د. خليفة الوقيان بدقة وإخلاص لماضي الثقافة الكويتية منذ بداية النشأة، وهي مرحلة مهمة من تاريخ الكويت، سلط الضوء على الناحية التاريخية والثقافية والإصلاحية والإصلاحية والاستقلال والميل إلى الاتجاه القومي في في الكويت، وإيمان الكويتيين بالقضايا العربية، مثل قضية فلسطين، وهذا ليس بغريب على خليفة الوقيان فهو رجل الثقافة في الكويت وأحد أعلامها البارزين. كما أنه صاحب كتاب (القضية العربية في الشعر الكويتي) وله العديد من الدواوين الشعرية: المبحرون مع الرياح، تحولات الأزمنة، الخروج من الدائرة، وحصاد الريح. إلى جانب العديد من الدراسات النقدية والأدبية.

الثقافة في الكويت بواكير واتجاهات كتاب يتكون من أربعة فصول:

الفصل الأول: تناول الاهتمام المبكر بالثقافة مثل طبيعة السكان، النظام السياسي، المؤثرات الخارجية، وطبيعة الموقع.



ركـز البـاحث على توثيق تاريخ الكويت منذ نشأة مدينة الكويت التي أسست عام ١٩٢٣م وسكان الكويت والمهاجرين الأوائل الذين وفدوا إلى هذه المنطقة ينشدون الأمـان، ثم هجرة (العتوب) الذين خرجوا من (الهـدار) إلى الزيارة (قطر) ثم ارتحلوا إلى الكويت، ثم المهاجرين من العراق وإيران لأسباب اقتصادية واجتماعية ودينية.

وأشار إلى اهتمام الكويتيين بدعم المؤسسات التعليمية والثقافية منذ عام ١٩١١م داخل الكويت وخارجها.

كـمـا استقطبت الكويت رموز النهضة العربية والثقافية منذ القرن العشرين. وأسهم الكويتيون في تأسيس النوادي الأدبية والاجتماعية في البلدان التي أقاموا فيها من أجل العمل في التجارة.

فقد اشترك خالد الفرج في تأسيس النادي العربي في بمبي وإنشاء مطبعة عربية أطلق عليها المطبعة العمومية ١٩١٧، وأسس خالد عبد اللطيف ناد أدبي في عدن ١٩٢٥م كذلك جهود الشيخ عبد العزيز الرشيد في إصدار الصحف، كما تحدث عن مبدأ نظام الشورى في الحكم، وعن نشأة القضاء المستقل منذ نشأة الكويت، وذكر أول قاضي في الكويت هو محمد بن عبدالوهاب بن فيروز المتوفى ١٧٢٢م، وإقامة مجلس للشورى في أواخر عهد الشيخ سالم المبارك مما يدل على تطور الفكر السياسي الكويتي في فترة مبكرة، وتأسيس النادي الأدبي في عشرينات القرن العشرين، واختيار الشيخ عبد الله الجابر رئيساً فخرياً للنادي في مناخ من الحرية والديموقراطية.

الفصل الثاني: تحدث عن مظاهر الاهتمام المبكر بالثقافة، مثل نسخ الكتب، والكتب التي صدرت في مراحل مبكرة في علوم الدين، وعلوم الملاحة البحرية، كما أشار إلى اهتمام الأوائل في الكويت بنسخ المخطوطات، ومن الكتب الأولى التي صدرت (المذكرة الفقهية في الاحكام الشرعية) للشيخ يوسف بن عيسى القناعي التي طبعت بمطبعة الفرات ببغداد عام ١٩٢٥، كما عرض بداية الصحف التي صدرت في الكويت منذ عام ١٩٢٨م وحتى الاستقلال، ودور الأقلام المستنيرة الذين احترفوا العمل الصحافي في مرحلة مبكرة مثل :الشيخ عبد العزيز الرشيد، والسيد هاشم أحمد الرفاعي، وخالد سليمان العدساني، والسيد عبدالوهاب الطبطبائي وأحمد السيد عمر، وعبد الله الجوعان، وحمد موسى الفارسي.

فقد صدرت مجلة الكويت عام ١٩٢٨م ومجلة الكويت والعراقي عام ١٩٣١م، وجريدة التوحيد ١٩٣٣م، ثم المجلة الثقافية (البعثة) التي صدرت عن بيت الكويت في مصر، وكان يتولى رئاسة تحريرها الأستاذ عبدالعزيز حسين ثم مجلة الفكاهة، والرائد، والإيمان والكويت اليوم.

كما ذكر الباحث الوقيان اهتمام الكويتيين في دعم المؤسسات التعليمية والثقافية، مثل تأسيس المدرسة المباركية عام ١٩١١م،وتأسيس المكتبات والنوادي الأدبية والاجتماعية، مثل المكتبة الأهلية عام ١٩٢٢ والمكتبات التجارية، ومكتبة (ابن الرويّح) التي

أسسها محمد أحمد الرويّح عام ١٩٢٣م، ثم النادي الأدبي عام ١٩٢٤م والديوانيات الثقافية وتأسيس الرابطة الأدبية التي تعني بالثقافة والأدب عام ١٩٥٨م.

ومن أهم أهدافها رعاية النهضة الأدبية في الكويت، والاتجاه بالأدب العربي اتجاهاً قومياً، كما استقبلت الكويت مؤتمر الاتحاد للأدباء عام ١٩٥٨م.

الفصل الثالث: تناول المؤلف التعريف بالاتجاهات الفكرية الاصلاحية مثل الاتجاه الديموقراطي، الاتجاه القومي، الاتجاه المحافظ، مدعماً برؤية تحليلية لتاريخ التنوير والحركات الإصلاحية في الكويت.

الفصل الرابع: ركز على الريادات الكويتية الإبداعية، لبدايات الشعر، القصة، الرواية، المسرح، الموسيقى، والفن التشكيلي.

حيث أشار إلى عثمان بن سند كرائد للشعر الفصيح لأن قصائده تعود إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ثم الشاعر خالد عبدالله العدساني، وإن أول رواية كويتية هي (آلام صديق) لفرحان راشد الفرحان عام ١٩٤٨م و (مدرسة من المرقاب) لعبد الله خلف، وقصة (منيرة) لخالد الفرج وهي أول قصة كويتية نشرت عام ١٩٢٩ في مجلة الكويت، وقصة خالد خلف (بين الماء والسماء) التي نشرت في مجلة البعثة عام ١٩٤٧م، والمطرب عبداللطيف الكويتي سجل أول اسطوانة له في بغداد عام ١٩٢٧ . والفنان الرائد معجب الدوسري أقام أول معرض تشكيلي في المدرسة المباركية عام ١٩٤٣م.

ومسرحية (إسلام عمر) هي أول مسرحية عرضت في المدرسة المباركية عام ١٩٣٩م.

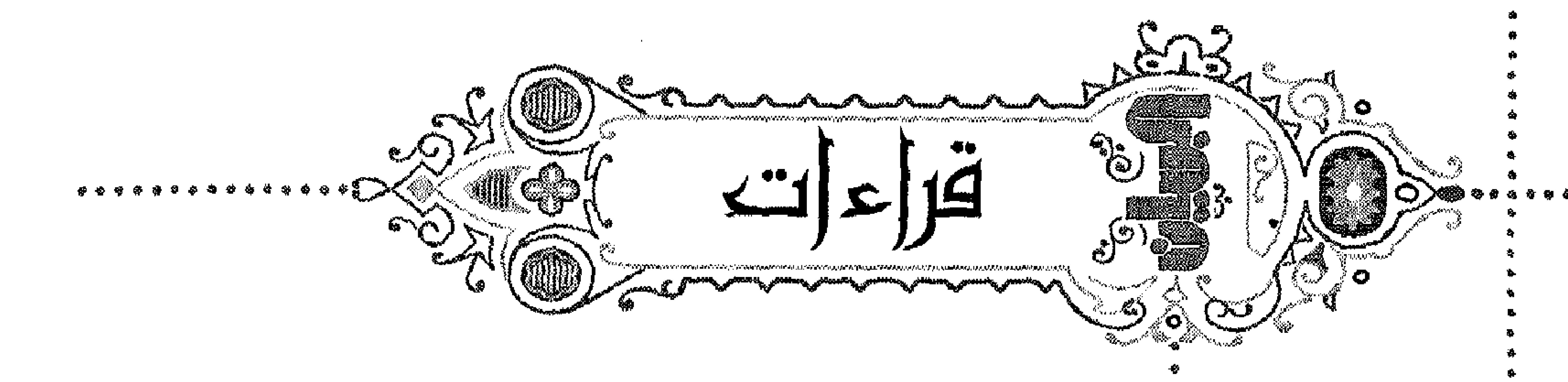
كتاب "الثقافة في الكويت بواكير واتجاهات"، كتاب قيم تناول ريادة تاريخ الحركة الأدبية، وركز على البواكير الأولى لتأسيس الثقافة في الكويت ليس في الداخل فقط بل حتى في الدول التي تواجد فيها الكويتيون.

فهو وثيقة أدبية ثقافية تاريخية رائدة، يرصد ويوثق ويدون للحركة الثقافية في بدايات دولة الكويت بشمولية هي الأولى من نوعها.

الكتاب عمل جليل ومرجع ثقافي كبير قدمه الباحث خدمة للثقافة المحلية والثقافة العربية وخدمة لوطنه الغالي الكويت، فهو إنجاز رائد ومتميز.

ومن حقنا أن نفخر بكتاب، "الثقافة في الكويت بواكير واتجاهات" ومن حقنا أن نفخر بشاعرنا المبدع د. خليفة الوقيان، فهو من الطلائع البارزة والمضيئة في تعميق الثقافة في الكويت والوطن العربي.

وحبذا لو وثق لثقافة الكويت الحديثة لاسيما وهو أعلم بأن المصادر والمراجع كلها ميسرة...



"عرائس الصوف"
دوران الفكرة و براعة الكتابة

بقلم:فهد توفيق الهندال
(الكويت)



نهاية تعود للبداية:

عندما تقرأ عرائس الصوف، تستشعر الآلام المخبأة تحت الجسد ، تحتاج لأكثر من الصراخ، لتخرج ما قد كبت من ذات أنثوية، فتفضح ذاك الوجع المر و المسكر معاً، تبحث عن ذات أخرى لا تسكنها نفس الجسد، لترتمي في أحضانها شوقاً لأيام البراءة العارية من كل ألوان العار. عرائس الصوف، تباغتنا في غفلتنا عن حقيقة ما نكون أو ما سنكون، إذا ما غلفنا أنفسنا بأنسجة المجتمع المخملية، و تركنا خيوطنا مبعثرة في يد الزمن العبثية، إن كنا نعتقد بهذه العبثية فعلاً.

غالباً ما يكون للنص عتبات أولية، تمهد للمتلقي دخوله لعالمه الروائي. إلا أنك و بمجرد أن تطوي آخر صفحة من بوح سرد النص، لابد من التفاتة أخيرة له، تكون غالباً في آخر حروف السرد المختارة على الغلاف الخلفي للرواية. فكانت هذه العبارة المذهلة:"ليس عارك وحدك".

بهذه العبارة تردد صدى الرواية في ذهني بعد اكتمالي لقراءتها الأولية، مما يجعلني أطرح جازماً أن وضعها على الغلاف الخلفي للرواية لم يكن عبثياً و لم يخلُ من القصدية، وإنما هي - العبارة - أشبه بتلخيص لروح فكرة النص جاء هذه المرة متأخراً، دون أن يعني ذلك انغلاقاً حتمياً له، بل إن هذا التلخيص دعوة للتمعن في أركانه و تراكيب اللغة فيه، وعدم الاكتفاء بقراءة العمل لمرة واحدة.

العار ذلك التاج المنسوج من الأشواك، و القشة التي تحوم حول ضحاياها منتظرة اللحظة التي تقصم فيها ظهورهم، و تعري خطاياهم بما يفضح تلك المتعة المحرمة و ما قد يسترها من زيف الأقنعة، تلك التي يرتديها الضحية و الجلاد بسبب ترهات ذكورية مجنونة أو وشاية يسفح فيها الدم البريء بدلاً من دماء الخاطئين.

ولكن أي عار هنا فضحته الرواية، و أي إثم حمل أثره هذا العار، هل هو إثم الجسد أم الرغبة أم الظن أم المولد أم الصيت ؟

يحسب للكاتبة ميس العثمان ابتعادها عن بوح ذاتي تقليدي يدرج ضمن قوالب اليوميات أو الاعترافات. معتمدة على لغة دقيقة، تعالت فوق سطحية وقوع البعض في غفلة لالتباس بين السارد و الكاتب، لتؤكد ثانية.. أن الأول كائن ورقي و الثاني كائن من فكر و إحساس.

شراكة العار

المتمعن في الرواية، لن يقف عند ذلك العار المسكون بين جنبات ذكر أو أنثى لوثت حبهما رغبة باكتشاف ما قد تخبئه الحياة من متع تزيل ذلك الوجع الجسدي، باحثاً عن ما قد يشفيه من آلامه النفسية، و تدور حول سؤال قهري كما كانت مروانة:

"لا أدري لم كان يجلس إلى جانبي هادئاً و غاضباً كما لو أن جثة خرجت لتوها من مقبرة بعيدة ! لكني شعرت أن ثمة شيء يدور بداخل ذلك العقل، وما أخطأ حدسي، خصوصاً بعد أن امتلأ قلبي"به"حد الإغراق، لقد فتح "نذر"بوابة على عالم آخر وجعلني أجرب الدخول إليه، كنا نستسلم بعزلتنا في عالم لا يشبهنا ولا نريد أن نشبهه !

ارتوت جذوري بمائه و أزهرت الحياة في أوردتي، كنا ننساق وراء جنون الحب فيتحول لشيء من الفوضى تنتهي بنا إلى عزلة لذيذة". ص ٣٠

اتضحت رغبة مروانة في خروجها من عزلة إعاقتها الجسدية، لتعترف:

"بقيت الأيام التالية ثملة من العواطف التي تصب في جسدي، ها أنا رغم إعاقتي/ رجلي الناقصة، أجد نفسي قريبة من رجل يجعلني أهذي حباً بعد أن عبرت الليالي وحيدة، غريبة كنت حتى عن أبي. إنه الآخر الذي فتح قلبي بعيداً عن الأوجاع وانسّل بهدوء عائداً بعد أن توهمت فقده بزواجه من"دليلة". ص ٣١

و أمام هذه الصورة.. هل يمكن اعتبار العار الذي فضحته الرواية مقصوراً على مروانة و نذر ؟

يمكننا أن نصنف العار الناتج عن علاقة نذر بمروانة بعار أصغر، ليظهر تردد مروانة قبل دخول دائرة العار الصغرى:

"كنت بعد كل استغراق متعب بالتفكير، أشعر أنني أتوه، وأن النفق الذي كان مظلماً صار بلون العتمة التي نشأت بها مدينتنا الجنوبية المحكومة بالأعراف المفصّلة بشكل أضيق من قياساتنا بحيث لا يمكننا الخوض بتفاصيل كلنا يود السؤال عن جدوى ممارستها بكل تلك القدسية، وكأن الله شرّعها ! "ص,٢٩

فالذي جعل مروانة تقتنع بمشروعية علاقتها مع نذر، مع ما يحفها من آثار يصعب على المكان والزمان و الشخصيات نسيانه، هو عار أكبر من عارهما الأصغر . ففي ذاكرة النزلة، أحداث سابقة فسّرت محيراتها السرية بملامح قريبة من العار، كهروب خالة مروانة"شاهة"، التي جاء ذكرها في السرد"بقيت تلوكها أفواه أهل النزلة كلما مرّ ذكر"شاهة"أو والدتك، أو حتى أبوكِ حابس". ص٩٥

إضافة إلى ماضي"سهراب" الأسود الذي قتل فيه ابنته"شريفة"لمجرد أنه شك بها، وهو ما ندم عليه ليس في نصحه لمروانة فقط، وإنما أيضاً للإيحاء الذي غرسته الكاتبة عبر اسمها"شريفة"الموحي لبراءتها المحتملة من عار لم يكن، إلا أن سهراب حمل العار بدلاً منها.

كذلك رغبة "غزوى" بالهرب من عار عدم الإنجاب لذكر يرث صيت الشيخ مصيوب، ليقع ولدها "نذر"في الرغبة ذاتها، عندما أراد الهروب من عار عدم الإنجاب، فكانت مروانة"المعاقة / الخصبة"خياره السري بدلاً من زوجته دليلة"الكاملة/ العاقر"، ليكون ورد ثمرة علاقة محرمة في الخفاء، ووريثاً شرعياً في العلن.

بعد ذلك، يأتي الطرف المهم والأساسي لمظلة العار الكبرى، و هو المجتمع. فلم يكن نذر و مروانة والآخرين معزولين عن محيطهم الاجتماعي، و إن كنا قد لمسنا بعض ملامحه عندما مرّ عليه خيال الأخيرة - مروانة - في أحلام العار المستور، لكونها شعرت بعالم هو أكبر من عالمهما الصغير، يختبئ ناسه وراء أقنعة، لينسجوا الحكايات عن بعضهم في الخفاء، ويمارسون جنونهم في الخفاء أيضاً - بحسب ما جاء به سرد مروانة. بمعنى أن ثمة شركاء كثر يمارسون العار في بيئة ليست منزهة بدعوى من يدعي ذلك لاعتبارات اسم و ملامح مكان

الرواية. فالكاتبة لم تقصد بتكوينها الخيالي لـ"النزلة" ثبات صورة تقليدية لدى المتلقي، بقدر ما أرادت لهذه الصورة أن تكون متحركة متحررة بشخوصها المتعددة الوجوه، دون أن تلجمها ثوابت تقليدية. وهو ما يجعلنا نتوقف عند أولى ملامح المكان:

"في مدينتنا حيث لا سر يستطيع حجب نفسه، حتى أسرار الفراش كانت متاحة، أسرار العشق والأحلام المعلّقة والوله كلها تلوكها الألسن.. تظل تكبر حتى تذوي وتتلاشى مع انحسار الضوء.. في مدينتنا الضيقة حدّ الاختناق، يثرثر أهل"النزلة"ولا يتعبهم تناقل الحكايات الجديدة كلّ يوم، محاولين إيقاعنا بفخاخ النميمة المعتادة !" ص١٧

إلا أن الملاحظ هو ما أركنه أفراد المجتمع بتبعية ذلك على القدر، محملين إياه كل أسباب العار، فهو السبب في موت كل أولاد الشيخة غزوى بمجرد خلقهم ذكوراً، أنظر ص ,٢٧

كذلك تبرير سهراب لمروانة:"لقد اختاركما القدر لتكونا معاً، فلا تندمي على شيء، أبداً". ص٤٨

و ما وصل إليه نذر في حديثه المتذبذب وسط عار الماضي و ما يستره الحاضر و حيرة المستقبل:"لا ملجأ يا فراشتي، لمن أصابهم القدر غير فكرة القدر". ص ٧٤

ولكن هل القدر فعلاً بريء من ذلك، أو أنه لم يتلاعب بخيوط عرائس الصوف ؟

محاكمة القدر في فصول الرواية

حتى لا يكون القدر بعيداً عن عالم الرواية، فإننا نلمس له حضوراً خفياً، لا يكشف دوره الصريح، وإنما بما يلّمح له في تصاعد وتيرة أحداث الرواية عبر مراحل عدة:

المرحلة الأولى: الميلاد / المصير

فمروانة رافق مولدها موت أمها، و دليلة ولدت لأب متوفى و هي ما تزال جنيناً في رحم عوجة."ماتت أمي مع صرختي الأولى، وولدت"دليلة"يتيمة هي الأخرى بعدي بشهرين، تزوج أبي من"عوجة" الصانعة ليضمن بقاءها في البيت تخدمنا و تربينا بعد أن أحاطنا اليتم، لقد أعطتنا الحياة امتيازاً مؤلماً. "دليلة"بفقدها لوالدها وهي ببطن" عوجة"و أنا مع شهقتي وبرجل ناقصة لفظتني أمي مستعجلة الرحيل". ص ١٠/٩

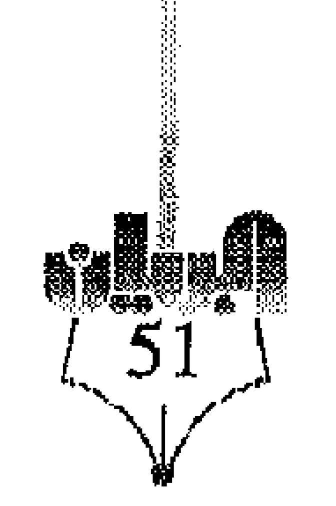
أما نذر، فجاء بعد حصيلة من البنات و موت عدد من الذكور في وضع اجتماعي قلق لا يحتمل فراغاً في الإرث و الصيت.

المرحلة الثانية: الخلقة / الشهوة

مروانة تعاني من إعاقة تمثل نقصاً جسدياً تراه سبباً في تأخر أنوثتها، مقابل كمال و جمال دليلة، إلا أن مروانة لم تخف تعلقها بدليلة لكونها الرابط بينها مع الحياة، غير أنها تجدها أكثر جرأة و ذكاء واندفاعاً و إثارة !

في حين نذر"شاب، غني، يكبرنا بعشرة أعوام، تشتهيه كل بنات"النزلة". ص ١٠

و الشهوة هنا، لا يقصد منها متع الجسد فقط، بقدر ما ترمي إليه أيضاً، من متع الحياة و الصيت و الجاه.



المرحلة الثالثة: الزواج / الخيانة

يتزوج نذر من دليلة ابنة الصانعة نزولاً عند رغبته الخفية التي حركتها مفاتن دليلة دون أن يلتفت لنسبها المتواضع. في حين تنسحب مروانة إلى الظل، حتى ما كان منها مع نذر الذي وجد فيها الانكسار الأنثوي و البديل المناسب لوريثه.

المرحلة الرابعة: الأمومة / الحرمان

أمام حرمان مروانة من الزواج، و بقائها حبيسة رغبتها و رغبة نذر التي أثمرت ورداً، نجد حرمان دليلة من زوجها و من الأمومة التي لم يثمرها اكتمالها الجسدي على خلاف مروانة.

المرحلة الخامسة: الصيت / المصير

يأتي ورد كوريث لبيت الشيخ مصيوب وولده نذر الذي يعود نصف رجل، مع اكتمال الدائرة في أن يكون ولداً لدليلة و بعيداً عن أمه مروانة، ليكسب نذر و دليلة و آل مصيوب الصيت، و مروانة التي وصلت إلى اكتمالها عكس نذر و دليلة، إلا أنه كمال مجهول المصير !

وبعد ذلك.. هل تجوز لنا محاكمة القدر، بمنأى عن حقيقة الشراكة في العار ؟!

السارد غير المطلق

على الرغم من اعتماد الكاتبة على تقنية السارد المشارك ، بما فسح المجال الروائي لأن يكون خاضعاً لسرد الضمير المتكلم، مطلعاً عليه عبر زواياه المختلفة بحسب سرد مروانة ، متنقلة بين أحداثها، إلا أن ثمة أصوات سردية تجاور صوت السارد - مروانة - لا ترتقي إلى نقطة اعتلاء صوت مروانة فوق سحابه تغطي مساحة العمل، مع ذلك فإن تسيد صوت السارد لم يتجاهل صوت الآخرين.

وقد أثيرت ملاحظات عدة حول سيطرة الضمير المتكلم على العمل، بحجة أنه قد يوقعه في قالب الاعتراف أو سرد السيرة الذاتية أو استعباده من قبل صوت السارد فقط، في حين نجد رأياً أورده جيرار جينيت عن جيرمين بري التي ترى أن الحكاية بضمير المتكلم هي ثمرة اختيار جمالي واع، و ليست علامة على البوح المباشر ,١ دون أن ننكر دوره - ضمير المتكلم - في أداء وظيفة سردية مهمة تبرز الإحساس الذي ينقله أثره دراميا على المتلقي ، حتى وإن أدى إلى تضخم هذا الضمير في الرواية بحسب ما يراه بيرسي لوبوك .

و تقنية استخدام ضمير المتكلم في عرائس الصوف، قدّمت الأصوات السردية الأخرى دون تدخل من السارد، وإنما كشفت كل شخصية ساردة عن ماضيها و أسرارها عبر صوتها و ما تركته من إيحاء، يأتي دور السارد هنا لإيصاله للمتلقي ببعض إشارات عابرة قد تكون مبررة لمواقف بعض الشخصيات ، ليربط الأصوات بأحداثها ذات العلاقة. و هذا الميل الكبير لتسيد ضمير المتكلم في العمل، إنما لإبراز صوته و تمييزه عن صوت الآخرين.

هناك رأي يقول"إن لضمير المتكلم القدرة على إذابة الفوارق الزمنية و السردية بين السارد والشخصية و الزمن جميعاً "٢، نبني على أساسه رأياً نقدياً مهماً في سبب عدم اتكاء الكاتبة على زمن خارجي واضح قد تكبح واقعيته التاريخية جماليات النص، بل تحررت أحداثه من قيود الزمن الخارجي، لتكون مفتوحة على مجتمع ما، في مكان ما في زمان ما. لتعتمد فقط على دور الزمن السردي الداخلي في تقلب الأحداث و أحوال الشخصيات. مع ملاحظة اعتماد الكاتبة على السرد بصيغة الماضي، مما يعني وجود مسافة فاصلة بين السارد و أحداث الرواية مع أنه مشارك فعلاً في تبلور بعضها و شاهد على بعضها الآخر.

و ذلك لا يبرهن إلا على ذكاء الكاتبة و دقتها في استخدام أدوات السرد و تقنيات الكتابة في تكوين مجتمع يعتبر أرضية أساسية لفضاء العمل الروائي، تجمعت فيه روافد عدة غير منحصرة في شكل أو نسق اجتماعي ضيق، قد يحبس المتلقي في ضيقه المكاني و الزماني.

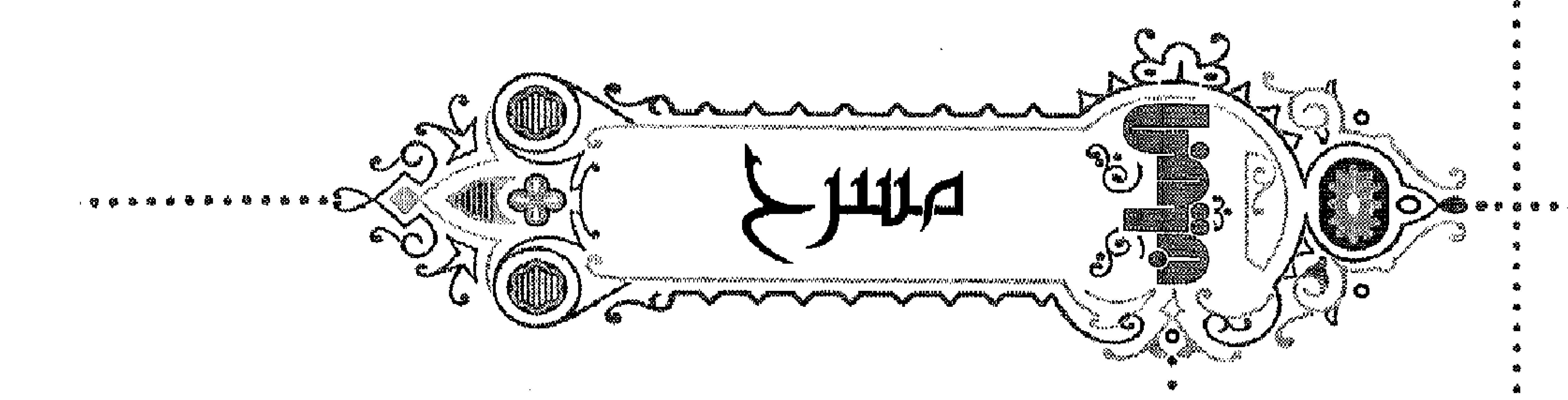
كذلك يحسب للكاتبة ابتعادها عن بوح ذاتي تقليدي يدرج ضمن قوالب اليوميات أو الاعترافات . معتمدة على لغة دقيقة، تعالت فوق سطحية وقوع البعض في غفلة لالتباس بين السارد و الكاتب، لتؤكد ثانية.. أن الأول كائن ورقي و الثاني كائن من فكر و إحساس.

لقد استطاعت ميس خالد العثمان عبر روايتها (عرائس الصوف) أن تحجز موقعاً متميزاً في جيل الشباب من المبدعين و الأدباء، عبر فكرها المتحرر من ضيق الزمان و المكان، و عبر أدوات الكتابة المنطلقة في فضاء الخيال الذكي و إبداع الذات.

---

١ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص ٢٥٨

٢ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص ١٨٤



فكرة الموت أو "العدم" عند " يوجين يونسكو"

بقلم: د. نرمين يوسف الحوطي
(الكويت)

"نحن جميعاً دوائر منفصلة "أو كراسي خالية،والعلاقات التي تربط بعضنا بالبعض الآخر لا تعدوأن تكون اصطكاكاً يلتزج فيه وجود بوجود".

فلسفة الكاتب المسرحي "يوجين يونسكو" الذي عايش حربين عالميتين وتأثر كثيراً بمنهج الكاتب الكبير "الفريد جاري" ونظريته المسرحية "الباتافيزيقية" أو مسرح العبث، ووجد أن الحقيقة التي لا تنكر في ذلك الوجود هي "الموت" أو العدم وإن الحياة بواقعها المعاصر.. بل والمستقبلي لا تخرج عن كونها ضرباً من العبث.. اللامعقول.. ونتاج الحروب وانتشار الآلة على شكل واسع قد سلب الإنسان بعضاً من خواصه بل انتزعت منه تجاربه التي من أجلها يعيش. لقد أنتج يونسكو مسرحاً حد له دائرة وجعل مركزها اللاجدوى والحلول فيها خيالية وأهمها مسرحيات "الكراسي" في انتظار جودو" و"الغنية الصلعاء" و "الدرس" و"اميدية" .. وغيرها.

> اتجه يونسكو إلى التعرض للأحداث السابقة متأثراً بخط ألفريد جاري تظهر في أعماله ملامح السريالية التي رفعت من شأن الأحلام والعقل الباطن التي يمكن أن يكتشف فيها الإنسان بمعناه الكامل.. ويستخدم يونسكو الأحلام بكثرة في أعماله المسرحية وهذا هو أسلوب المسرح السريالي.

لقد كانت فكرة يونسكو دائماً في أعماله المسرحية توحي إلى النهاية المأساوية ربما لأن حياته الأولى قد تأثرت ببعض المفارقات المؤلمة والتي انعكست على اللاشعور لدى الكاتب حتى إذا نضج وجد أن تلك الذكريات تطارده وتحاول الخروج من الذات بشكل أو بآخر.. ولأنه أديب وكاتب مسرحي لم يكن أمامه سوى استخراج ذلك المكنون على شكل مسرح وساعده على ذلك تجاربه وتأثره بالغير وفي مقدمتهم "جاري" وفلسفته ما وراء الطبيعة.. واللامعقول في الحياة المعاصرة التي رأى فيها المتناقضات تتساوى برغم تباينها الواضح.. العبث الذي يجتاح الإنسان وقد استغله يونسكو حينما جسده في أعماله المسرحية فهو مرآة تعكس وتكبر ما يعاني منه البشر في النصف الثاني من القرن العشرين سواء كان يعاني من التفكك أوالتشتت أو امتزاج الأفكار غير المتجانسة أو فقدان وضوح الرؤية أو عدم القدرة على تحديد الوسيلة والغاية.. أو الفصل بين الواقع والخيال.. أو الرتابة التي تحول الحياة إلى مجرد وجود بدائي لا طعم له ولا معنى.

هذه بعض المظاهر تصدى لها الكاتب يونسكو.. ولكنه ركز أساساً على فكرة العدم " الموت" الذي لا مفر منه.

والكاتب يختار من بين مصطلحات العبث "عادات التفكير" التي ركز عليها الكاتب ارتو أداموف.. والنظم السياسية التي كتب فيها جان جينيه.. أو العادات والسلوك التي أنتجها الكاتب صويل بيكت.. يختار "العادات اللغوية" لتكون البداية التي ينطلق منها لكل ما يدور داخله ويراه في عالمه الغامض الذي غلب عليه السوداوية والذي ينتهي دائماً للاشيء أو الموت. ذلك اللغز الغامض.

انهيار الواقع

فالكراسي مسرحية بطلاها عجوزان لا حول لهما ولا قوة يعيشان في قلعة مهجورة بجزيرة نائية لا يمكنهما الاتصال بالمجتمع واللغة هنا عقبة في طريقهما والمخاطبة بين العجوزين تتم بلغة

الوهم بأنهما يفهمان منها والحقيقة إن ذلك لم يتعدَّ ذلك الوهم داخلهما فقط.. وحينما تتاح لهما الفرصة للقاء الآخرين لا يجد العجوز سوى اللجوء إلى الخطيب لكي يكون وسيلة تعارف بينهما وبين الآخرين.. ولكن الخطيب لا يجد كلاماً يوصله سوى كلمة واحدة "الوداع" وهي تعني النيابة أو العدم.. وعلى الوجه الآخر من اللوحة لم يكن للآخرين وجود سوى أشباح.. إنه عالم فارغ.. وعن ذلك يعترف الكاتب بقوله "كان الأمر متعلقاً في نظره بنوع من انهيار الواقع" وهذا يعني بوضوح مطلق النهاية.. العدم الموت من منطلق رؤية وإحساس الكاتب.

إن هذا الاتجاه الذي أرسى قواعده يونسكو وزملاؤه في منتصف القرن العشرين في فرنسا بالتحديد لم يكن سوى مفهوم سبق لآخرين إرساء قواعده ولكن تحت مسمى الاتجاه الطليعي والذي أيضاً كانت له بدايات سابقة في نهاية القرن التاسع عشر (١٨٩٦) من خلال مسرحية "اوبو في الأغلال" وهي ملهاة ساخطة على القيم البورجوازية.. على أن ذلك المسمى "الطليعة" لم يكن سوى اصطلاح عسكري يطلق على جامعة الجيش المتقدم لاستكشاف الطرق حيث بدأ استخدامها في المجال الأدبي في العقد الثاني من القرن العشرين.. على أن ذلك الاصطلاح "الطليعة"

> إن مسرحيات يونسكو جميعاً لم تخرج عن مفهوم الموت والعدم بالإضافة إلى الفكرة الأساسية "اللاجدوى" ثم الحلول الخيالية.. في معظم مسرحياته نجد الشخصيات تحاول أن تخرج من موقف لا منطلق ولا تبرير له عن طريق حل خيالي لا يبرره منطق.. ففي مسرحية الكراسي مثلاً هناك رسالة هامة.. يجب أن تصل أشخاصاً غير موجودين عن طريق خطيب أبكم لا يعرف الكلام سوى "الوداع".

كان اتجاهاً قصد به التمرد على القواعد القائمة والبحث دوماً عن كل ما هو جديد يواكب الواقع ويمهد للمستقبل.

وقد اتجه يونسكو إلى التعرض للأحداث السابقة متأثراً بخط ألفريد جارى تظهر في أعماله ملامح السريالية التي رفعت من شأن الأحلام والعقل الباطن التي يمكن أن يكتشف فيها الإنسان بمعناه الكامل.. ويستخدم يونسكو الأحلام بكثرة في أعماله المسرحية

وهذا هو أسلوب المسرح السريالي.

على أن المعاني الكثيرة المتولدة من لفظة الموت تسيطر على أعمال يونسكو ففي مسرحية "الخرتيت" يكون البناء الدرامي متصاعداً من البداية وهي نقطة تزاد حتى تغطي المساحة فيما عدا نقطة .. بمعنى ظهور خرتيت في المكان وآخر ثم آخر حتى تسيطر على المساحة.. وأمام ذلك تتجسد المشكلة بين البشر والخراتيت من حيث إمكانية التفاهم للغة التي لا رابط لها بين النوعين لكي يتحول البشر تباعاً إلى خراتيت حتى يمكنهم الوصول إلى لغة مشتركة .. فيما عدا إنسان واحد يرفض المثول لتلك المهزلة ويصر على آدميته ويصبح وحيداً أمام ذلك القطيع.. وهذا يعني قطع الاتصال في الحياة..فهي إذن النهاية..ويعترف الكاتب بقوله "وانتابني ضيق حقيقي ودوار وغثيان وأنا اكتب هذه المسرحية لأنها أصبحت شيئاً قريباً من المسرحية أو المسرحية المضادة" أي سخرية حقه عن المسرحية.. فهزلة المهزلة.. كنت أضطر للتوقف من وقت لآخر.. وبينما كنت أتساءل عن الشيطان الذي يجبرني على الاستمرار في الكتابة.. كنت أذهب لأتمدد على الأريكة وأنا أخشى أن أراها غارقة في العدم.. إذن فرؤية الكاتب للواقع بعيداً عن مسرحه كان مؤشراً واضحاً لأن ينعكس على إبداعاته المختلفة. فهو يرى الحياة في عمرها المتأخر وسط أحداث ساخنة واشتباكات قاتلة دون سبب منطقي.. فالفناء والعدم والموت والوحدة كلها مرادفات لإحساس سيطر عليه جعله يسجل في مسرحياته.

المجتمع البرجوازي

وقد تأثر يونسكو بكتاب عن الجمل الإنجليزية والتي كان قد تعلمها مؤخراً حيث أنه كان يجيد الفرنسية والرومانية.. هذا الكتاب كان يشمل بعض قصص مقررة على طلبة المدارس الابتدائية.. وقد كتب من خلال مسرحية "المغنية الصلعاء" ١٩٥٠ وهي عرض بديع لكليشيهات المجتمع البرجوازي مليئة بالروتينات غير المنطقية والدهشة المهذبة البلهاء.. والحكايات الطويلة التي لا رابط لها ولكن الموضوع الممتع الوحيد بين الناس هو المغنية الأولى الصلعاء الغامضة ورغم ذلك يكون الحدث والحوار نوعاً من العدم الذي لا يصل بنتيجة إيجابية.. هكذا كانت رؤية الكاتب للعالم حوله وتناقضاته التي لا تصل إلى شيء.

إن مسرحيات يونسكو جميعاً لم تخرج عن مفهوم الموت والعدم بالإضافة إلى الفكرة الأساسية "اللاجدوى" ثم الحلول الخيالية.. في معظم مسرحياته نجد الشخصيات تحاول أن تخرج من موقف لا منطلق ولا تبرير له عن طريق حل خيالي لا يبرره منطق..

ففي مسرحية الكراسي مثلاً هناك رسالة هامة.. يجب أن تصل أشخاصاً غير موجودين عن طريق خطيب أبكم لا يعرف الكلام سوى "الوداع".

لقد ادعى رواد السيريالية عندما ظهرت مسرحية "المغنية الصلعاء" بأن السيريالية قد قدر لها أخيراً أن تنتصر في المسرح وأن يونسكو هو أفضل ثمرة أدبية للحركة السيريالية.

ومع تواجد خط مشترك ما بين ذلك الاتجاه وواقع يونسكو الجديد الطليعي أو العبثي.. إلا أن يونسكو ينكر ذلك بقوله "لم يحدث أنني انتميت في أي وقت إلى هذه المجموعة أو انضممت إلى السيرياليين الجدد.. وهذا لا ينفي أن أفكارهم أثارت اهتمامي"

وإذا كان مسرح يونسكو قد اتخذ التمرد خطأ واضحاً على القواعد والاستكشاف وسيلة للوصول إلى هدف واضح . فهو هنا يقوم على مهمة ميتافيزيقية تتعدى وتتجاوز حدود التحليل النفسي والأخلاقي والاجتماعي للشخصيات التي يقوم عليها المسرح الاعتيادي.. كما يحمل هذا المسرح روحاً انتقادية تصور دناءة الإنسان وخسته ونذالته وانحطاطه.. إذن فهو مسرحاً يتنبأ بما كان يحدث مستقبلاً مستلهماً الأحداث الماضيات وهو يبني من خلالها نظرياته المستقبلية.. من أحداث تشملها مذابح وحروب وما سيسببه من فوضى وجنون وتجسيد كل ذلك في مسرحه الذي يتميز بقوة التصوير وبساطة التشخيص وأسلوب المسرح والنقد الاجتماعي اللاذع والحرية في الإبداعات اللغوية.

عصر اللامعقول

لقد عمل يونسكو على تعميق فلسفة اللامعقول التي يكون نتاجها غالباً عبثاً أيضاً ورأى أن العدم هو الشيء المنطقي الوحيد في هذا العالم غير المترابط والمتنازع دائماً على لا شيء.. والموت هو الحل الأمثل في أغلب الأحيان..وفي مسرحيته "الدرس" ١٩٥٠ وهي قصة أستاذ أراد أن يعلم تلميذته الرياضة واللغة المقارنة.. فكان ضيقه المتصاعد يسير في خط متواز مع اهتمامه الجنسي المتصاعد أيضاً لكي تنتهي المسرحية باغتصابه الرمزي للفتاة وقتلها . هذا القتل أو هذه النهاية تعد الحل المنطقي واللازم بلغة العصر.. فالاغتصاب لا يتم إلا بالقتل وهذه فلسفة البشر من خلال حربين عالميتين.. عاصرهما الكاتب لكي تنعكس تلك الرؤية العبثية على الزمن القادم وحتى شمس اليوم.. فعصرنا هو عصر اللامعقول..عصر الإنسان الذي يضحك بلا فرح ويبكي بلا دمع.. الإنسان الذي ينظر ولا يرى .. ينصت ولا يسمع ويتكلم ولا يقول شيئاً..

لقد تناول يونسكو قضايا غامضة تماماً كشكل الواقع المتصارع على ميراث لا يملكه ولكنه أراد أن يغتصبه فكانت الوسيلة الدمار.. وساعده على تجسيد الرؤية العبثية مفردات اللغة التي اكتسبها من عالم المسرح ومدرسته .. وهي لغة غير منطوقة ولكنها أفصح من اللغات المتداولة لأنها لغة التعبير والانفعال.. لغة الإشارة والحركة. لغة الكشف عن الفرق بين اللغة والكلام.. فليست اللفظة في اللغة مساوية للفظة نفسها في الكلام بل أن الفرق بين اللغة والكلام كالفرق بين المادة الخام والمادة المصنعة.

والكاتب لم يصل إلى ذلك الاتجاه من فراغ.. ولكنه تمرد على الشكل التقليدي الكلاسيكي وما بعده الذي اتخذ خطأ واضحاً منطقياً لبدايته وحتى النهاية.. ربما لأنه يساير الواقع الذي استمر أيضاً في خطوط محسوبة لم تكن تتماشى مع مستجدات العصر وبالتحديد منذ سيطرة الآلة على الحياة والثورة الصناعية التي قلبت موازين الطبيعة المستقرة. ومماثلاً ذلك من سقوط مدارس فنية واعتلاء الأخرى حتى كان المذهب أو المدرسة السريالية والتي كانت أيضاً نتاج ثورة علمية تزعمها "فرويد" بنظرياته النفسية عن الباطن وما يلازمه.. ومن هذه النقطة التقط يونسكو فلسفة الواقع الجديد لكي يبتعد عن خطوط الماضي لذلك جاءت بعض أعماله تحمل ملامح من السيريالية التي رفعت من شأن الأحلام والعقل الباطن حيث يستخدم يونسكو تلك المستجدات الأحلام وغيرها بكثرة في مسرحه وكان ذلك يتبع أسلوب المسرح السيريالي الذي يحافظ على التفاصيل الواقعية حتى التافه منها بدقة شديدة مع إدخال عناصر لا تمت إلى الواقع بصلة وتنتمي أساساً إلى عالم الكوابيس.

ويؤكد يونسكو على معنى الموت أو العدم في كثير من مسرحياته.. ومسرحية اجاك أو الخضوع ١٩٥٥ وملحقتها مسرحية المستقبل في البيض "١٩٥٧" تجسيد لصور كابوسية لشاب يعاني من الضغوط المختلفة ومع ذلك يكون محط أنظار عائلته التي تحثه على الزواج وإنجاب طفل ليكون وريثاً حتى تتواصل الأجيال وإلا سيكون العدم هو نتاج الرفض.. الذي يرتضيه جاك ولكن العائلة تمارس ضغوطها في المسرحية الثانية "البيض" حيث تحاول العائلة أن تجعل ذلك الشاب يخضع لمطلبها في الجلوس على عشرين بيضة على أمل يتم الفقس.. حياة جديدة بأية وسيلة خوفاً من الانقراض الذي يتولد منه العدم. ورغم عبثية الحوار والمواقف وتشابك اللغة ومزجها "تراجيدي وكوميدي" إلا أن الهدف في النهاية هو التركيز على قدرية النهاية التي تحمل معنى الموت أو العدم.. وهذه

كانت رؤيته للعالم المعاصر آنذاك حينما اختلط بداخله مستجدات الواقع من سيريالية كانت أيضاً نتاج مصادمات دامية بين البشر تولد عنها سيطرة أشباح وعفاريت على المجتمعات.

لقد مزج يونسكو في هذين العملين بين المتناقضين "التراجيديا والكوميديا" في خط متصل فهو يصور التراجيديا بأحد صورها عندما يضعها في وسط كوميدي يكشف به عن إفلاس العقل وسقوط الحضارة.. ويعري فنية الوجود الفردي والمصير الإنساني هذا المزج بحيث يخرج منه مركب جديد جمع بين النقيضين وهو ما يطلق عليه اسم "التراجيكوميدي".

ولم يتوقف يونسكو عن الإبداع في المسرح لكي يعكس رؤيته للواقع المعاصر والماضي معاً ويحاول أن يجسدها في مسرحية حوارها وأحداثها جزء من الحقيقة التي يتعايش بها البشر دون أن يعوا الشكل أو المضمون ولكنها الحياة التي فرضت عليهم من خلال آخرين لم يختلفوا عنهم في شيء إلا أنهم حكاماً وأن الموت والعدم يسيطران على الدنيا نتيجة أطماع وصلت إلى التخلص من الكثيرين بغرض سيطرة ابتزاز وأن كل مفردات اللغة مباحاً تحت أية مسميات حتى مفهوم اللفظ إلى النقيضين.

ويكشف يونسكو فكرته عن الموت في مسرحية "اميدية" أو كيف تتخلص منها ١٩٥٤ وهي تتناول موضوع زوجين تواجههما مشكلة ضخمة في سكنهما. جثة رجل ظلت معهما قرابة خمسة عشر سنة وهي في نمو مستمر حتى وصل الأمر بأنها تهدد الزوجين باحتلالها المكان كله.. ولم يكن الأمر مقصوراً على ذلك بل تعداه حيث أن بعض الفطريات بدأت تنبثق من الأرض والجدران والسقف.. أي أن المساحة كلها تهدد الساكنين بالفناء والعدم إذ ما فقدا مأواهما لقد أصبحا في معزل عن العالم وهذا يعني النهاية.. الموت من الخطر الجاثم على حياتهما .. ولكن الزوجين يحاولان التخلص من الجثة والفطريات التي كانت ترمز إلى التعفن والتحلل في عالم تحكمه القوة والقهر فالجثة في نظريهما قد بلغت أكثر من ثلاثين قدماً.. وهذا رمز آخر لضخامة الخطر في العالم وهي أيضاً تجسيداً لموت جماعي.

إن يونسكو من تلك الرؤية والرمزية الواضحة تمكن من أن يبرر بالرمز دراماً كاملة ومفصلة لفكرة متسلطة دون أن يلتزم بتحديدها في حالة معينة.

لقد مر المجتمع الأوروبي بمرحلة عصبية في أعقاب الحرب العالمية الثانية.. تحطم فيها كثير من الأصنام وانهار فيها العديد من التقاليد التي كانت تعد من المقدسات التي لا تمس .. منها على سبيل المثال أن الإنسان مخلوق منطقي معقول ولا يصدر عنه إلا كل منطقي ومعقول بينما خرج العالم بعد تلك الحرب وقد نسخ في ذهنه أن كل شيء في هذا العالم معرض

للانهيار دون سبب منطقي وأن المعقول فقد ماهيته ليصبح لا معقول.. وكان ذلك أحد الأسباب التي أدت بالكاتب يونسكو أن يعري المجتمع العالمي مزيلاً عنه غطاء شفافاً لا يستر ما تحته.

أطماع المادة

ويستمر يونسكو في مسيرته التي تكشف حجم المأساة التي تنعم بها بعض المجتمعات من خلال معاناة البعض الآخر لا لشيء سوى استعراض القوة وأطماع المادة.. تلك المادة التي يجسدها الكاتب في مسرحية "الساكن الجديد" التي تكشف عبثية الحياة والوصول من خلالها إلى العدم "التلاشي" حينما يدخل الساكن الشقة الخالية تماماً من أي شيء.. ولكن تبدأ حاجياته التي لا تنتهي تشغل المساحة مع الحمالين الذين يسيطر عليهم الارتباك خوفاً من كسر شيء.. ويشرف الساكن على وضع الأثاث جنباً إلى جنب ثم صف ثان حتى يعلو السقف ويغطي المساحة كلها والساكن قد اختفى تماماً وسط تلك الحاجيات.. هذه هي المسرحية.. اللامعقول ورؤية الكاتب واضحة تماماً من خلال فلسفته "الموت والعدم" في مسرحية ميدية كان الموت واضحاً .. وفي هذه المسرحية يكون العدم هو النتيجة المرئية والرمز يؤول إلى معاني كثيرة من تلك الحاجيات فكل إنسان يمكن أن يفسر كل قطعة بما يراه والإحساس إجمالياً لدى الكاتب هو الإحباط الناتج عن جبروت البشر أمام عدم احتمال البعض منهم فالحياة في نظره درباً من العبث.

إن هذا النوع من الدراما برغم العبثية التي تحكمه.. إلا أن الرمز كان واضحاً فيه فهي دراما رمزية أصبح للرمز فيها مكاناً أكثر مركزية بل أنه في الواقع يجعلها تشكل وجه المسرحية بأكمله.. ويونسكو يعد واحداً من كبار روادها على أنه لا يعترف بهذا المسمى الشكلي.. حيث يطلق على مسرحه تسمية عكسية "المسرح المضاد"

لقد بدأ يونسكو نشاطه الأدبي ببعض القصائد ذات النبرة السيريالية الواضحة وكان في هذا متأثراً بالكاتب "ميترلنك وفرانسيس جام" ولكنه كان دائماً يؤكد أن تأثير السيريالية عليه كان ينحصر في إنها كانت مجرد قوة حررته من التقاليد الأدبية الموروثة وأنه بعد ذلك سلك طريقاً مختلفاً.. هذا واضح في ذلك الاتجاه الذي اتبع "العبث" وإنسانه الذي يمكن أن يتراوح في فكره وسلوكه بين النقيضين ولا يحكمه في هذا إلا قليل من المنطق بينما يمثل العبث والوحشية والتدمير وانعدام المعنى الجزء الأكبر من فكره وسلوكه.

واستمراراً لتأكيد المعنى عند يونسكو القتل والعدم" في مسرحية "القاتل" ١٩٥٨ حيث يجسد معنى القتل صراحة في نص سيطر عليه التفكك الواضح ولكنه أصر على رؤيته في معظم أعماله.. وكانت اللغة إحدى أدواته بل إنها الأساس في كل أعماله حتى أنه يخاطب من

خلالها العالم في مسرحية "جاك" على لسان إحدى الشخصيات "آية أيتها الكلمات كم من الجرائم ترتكب باسمك.. فقد كان أسلوب يونسكو السيريالي حيث تسمع الكلمة الواحدة تنطق وتتردد بطريقة مملة.. وكذلك كلمات جديدة بشعة تهز الحواس.. كما أن اللغات الأجنبية تفرز الكلمات تبادلياً فيما بينها.. فقد كانت اللغة تستخدم بطريقة جديدة شاذة غير معتادة بالإضافة إلى ذلك كانت الطليعة الفرنسية ماضية في إخراج مسرح همجي مضاد للمجتمع ومضاد للسيكليوجية" والشخصية في مسرح يونسكو مفككة" والهوية محطمة.. الهدف النهاية التشاؤمية.. القتل أو العدم وكلاهما وجهان لعملة واحدة.. الإحباط والتشاؤم.. في عالم فقد الطريق.

لقد كان يونسكو كغيره من الكتاب لم يولد مع أول إنتاج له بل إن فترات من الزمن كانت قد سبقت في حياته التي شملها التأمل في الأدب.. في الأوضاع الاجتماعية وفي النظام الكوني بصفة عامة.

لقد حاول يونسكو قبل أن يثبت تواجده على الساحة الفنية أن يكتب أعمالاً ولكنها لم تر النور.. ومع ذلك فإن وراء العمل الأدبي الذي بدأ به محاولاته إنسان يملك حياة زاخرة بالأحداث والانفعالات والآلام والأحلام.. فكانت أول ذكرياته عند الصبا هي الوحدة.. ثم الموت. وأجمل ذكرياته في الريف حيث عاش مكتشفاً حقيقة كانت عنه غائبة.. الموت الذي يعد نهاية حتمية مطلقة لكل إنسان وهذه كانت نظرة تشاؤمية أفرزت داخله الشعور بالعدم وهما الازدواجية التي شيد عليها مسرح أراد من خلاله أن يثبت للعالم أن العبث هو اللغة الوحيدة التي يتعامل بها البشر وأن لا جدوى لحياة يحكمها مثل هذا القانون أو الأسلوب فكان الإنسان وحده في عالم لا يرحم وحتمية الموت الذي يأتي على كل شيء ودورة الزمن الذي يمضي بلا رجعة ومظاهر المدينة التي أفسدت مظاهر الطبيعة وبساطتها.. فقد كانت فكرة الموت عند يونسكو متكررة باستمرار في مسرحه فكان القتل يختم في مسرحيات.. الدرس وأحلام شوبير والجثة في اميدية والقتل المتكرر في مسرحية "قاتل بلا أجر" فالكلمة الأخيرة التي يقولها بيرانجية للصحفي في مسرحية "الماشي على الهواء" أريد أن أشفى من الموت.. لكن في مسرحية "الملك يموت" كان الموت هو فكرة المسرحية كلها.. فالمقصود هو الموت بشموليته حيث يقول يونسكو عن تلك المسرحية " هذه المسرحية محاولة في تعلم الموت".

لقد عبر يونسكو في مسرحه عن عبث الإنسان ولا معقوليته التي أفقدته التوازن العقلي لكي يسلك دروباً متعرجة لن تصله إلا إلى الهلاك. إن إنسان اللامعقول هو "سيزيف" الذي وصفه البيركامي بأنه يكره الموت ويحب الحياة ويعصي أوامر الآلهة التي حكمت

عليه بأن يرفع حجراً إلى قمة الجبل وكلما بلغ الحجر القمة انحدر إلى أسفل.. لكي يعاود سيزيف الكرة مرة ومرات وإلى الأبد.. وهو يعلم أن عمله عبث لا جدوى منه وشقاء لا هدف له.. ولكنه يعلم أيضاً أن بطولته في القيام بهذا العمل لأن التخلي عنه معناه الانتحار.. وهو يكره الموت ويحب الحياة حتى لو كانت الحياة بهذا العذاب.

إن أعمال يونسكو تعكس بوضوح ميله لفلسفة ما بعد اللاوعي.. وما بعد اللاوعي الميتافيزيقية.. أي فلسفة الحلول الخيالية أو اللاحلول.. لقد كان يونسكو يعتقد مثل الفريد جاري بعبثية محاولة البحث عن الحقيقة.. وغالباً ما كانت مثل تلك المحاولة تؤدي في مسرحيات مثل مسرحية "القاتل" إلى طريق مسدود وهو الموت حيث يحاول "بيرانجية" أن يكشف حقيقة تلك المدينة الفاضلة التي وصلت إلى جميع الحلول لجميع المشاكل حتى مشكلة المطر.. والتي لم تبق فيها مشكلة واحدة إلا مشكلة الموت.. وينتهي به البحث إلى طريق يعترضه "كائن" لا يقبل من بيرانجية أية تبريرات فلسفية أو أخلاقية أو قانونية أو اجتماعية أوعقلانية لعدم قتله.. وينتهي الأمر بمقتل بيرانجية .. ويظل لغز الموت يخيم على المدينة الفاضلة.

لقد انتفع يونسكو بالكثير عن عناصر السيريالية.. ولكن الأرضية الفلسفية لأعماله كانت تدين بالفضل لألفريد جاري والباتافيزيقيين.

إن يونسكو ومن معه من رواد العبث كان يسعى إلى تثبيت ذلك الاتجاه العبثي في أذهان المشاهدين.. وهو أنه من الصحي عصبياً ونفسياً وعقلياً أن نواجه العبث في حياتنا بكل صراحة وأمانة وأن نعترف على أسبابه وخصائصه حتى يمكننا أن نتفاداه أو نتخلص منه.

المراجع :

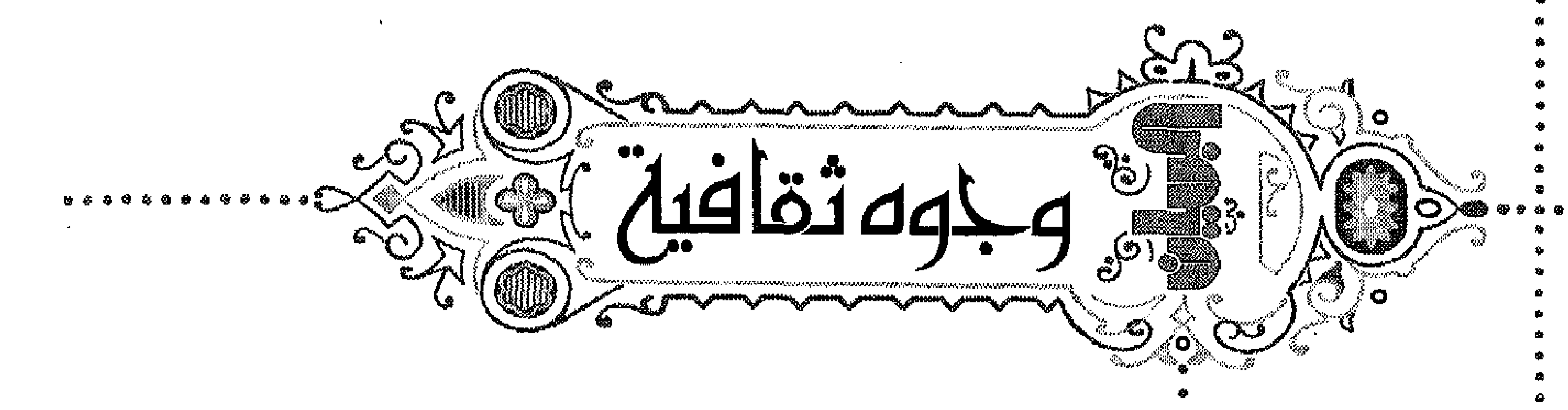
١- بامبر جاسكوين- الدراما في القرن العشرية- ترجمة: محمد فتحي- دار الكتاب العربي للطباعة والنشر- القاهرة- (ب.ت).

٢- جلال العشري- لن يسدل الستار- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ١٩٨٨م.

٣- نهاد صليحة- المدارس المسرحية المعاصرة-الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة١٩٨٢م.

٤- نهاد صليحة- الحرية والمسرح- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ١٩٩١م.

٥- نبيل راغب- المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية- دار مصر للطباعة-القاهرة-١٩٨٤م.



الشاعر وليد القلاف : التقليديون لم يفقدوا مواقعهم حتى يدافعوا عنها



البيان- خاص

تتميز قصيدة الشاعر وليد القلاف بأنها متمسكة بجذور أصالتها رغم كل عواصف الحداثة التي هبت على الشعر العربي.

الشاعر وليد القلاف مقتنع بأن الرسالة الأدبية للإبداع لا يؤديها إلا نمط كلاسيكي مدرك لجماليات وأبعاد وقواعد اللغة العربية. الأمر الآخر الذي يتميز به أسلوب الشاعر وليد القلاف أنه مغرق إلى حد الوله في القصائد الوطنية، فالكويت هي محبوبته التي يتغنى بها ويعشقها عشقاً لا حدود له.

نرى ما الذي يقوله شاعرنا القلاف عن كل هذا الحب ... وعن أسئلة أخرى وجهناها إليه في هذا الحوار:

*** يصر الشاعر وليد القلاف على النمط الكلاسيكي في الشعر في وقت قفز الشعر فيه إلى مراحل من الحداثة غير معقولة.. أين تكمن المشكلة في الواقع الشعري؟**

- لست ناقداً أدبياً بما يكفي لكي أتحدث بالمصطلحات الأدبية التي جاء ذكرها في سؤالك، إلا أنني أحرص كل الحرص على كتابة القصيدة التي أحاول من خلالها إرضاء أكبر عدد ممكن من الناس، وإن كان إرضاء الناس غاية لا تدرك.

*** يبدو أن أصحاب التوجه التقليدي بالشعر تراجعوا ولم يدافعوا عن مواقعهم بشكل جيد.. هل تؤيد هذا الرأي؟**

- لا أؤيد هذا الرأي، وعدم التأييد مرده إلى أن أصحاب هذا التوجه لم يفقدوا مواقعهم لكي يدافعوا عنها، ولو عدنا إلى معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين لاكتشفنا الحقيقة.

*** يقول عنك الناقد الدكتور سليمان الشطي في كتابة الجديد «الشعر في الكويت» أنك يتداخل عندك العاطفي بالوطني .. وفعلاً فإننا نراك عندما تكتب قصيدتك الوطنية فإنك تحشد كل طاقاتك العاطفية، حتى لتبدو وكأن حبيبة ساحرة الحب تتجلى أمامك.. فهل هذا ما يدفعك لأن تتخلى عن أغراض الشعر الأخرى في شعرك؟**

- اسمح لي في البداية أن أقبل الدكتور سليمان الشطي في جبينه، لما قاله عني في كتابه القيّم، أما فيما يتعلق بتداخل الجانب العاطفي بالجانب الوطني فهذا أمر طبيعي، لأن الوطن هو الحياة بكل جوانبها التي من بينها الجانب العاطفي، وبما أن الوطن هو الحياة فمن الطبيعي أن تتسع آفاق القصيدة الوطنية لكل

جوانب الحياة.

*** في الخليج اليوم ينتشر الشعر الشعبي بكثرة على حساب الشعر الفصيح حتى أن جمهور الأول أصبح أكثر من جمهور الثاني.. كيف تفسر هذه الظاهرة وما أسبابها؟**

هذه الظاهرة هي ظاهرة طبيعية ومنطقية ولم تأت من فراغ، لأن الشعر الشعبي أو العامي يكتب باللهجة التي نتحدث بها في البيت والشارع والديوانية، ولا تحتاج هذه اللهجة إلى مطالعة أو بحث في كتب اللغة والأدب، أضف إلى ذلك الجهود السخية والمخلصة التي تبذل من قبل القائمين على هذا اللون الجميل من الشعر، لذلك أصبح انتشاره أمراً طبيعياً ومنطقياً.

*** الكويت هي محبوبتك .. كم قصيدة تغنيت بهذه المحبوبة وهل لك أن تقتطف لنا أبياتاً من هذه القصائد؟**

- لست أدري ما عددها، وعدم الدراية لا يعني الكثرة، لأنني من المقلين في الكتابة، وهذا مقطع من إحدى قصائدي أهديه لأعزائي القرّاء:

اسمح لي أن أقبل الدكتور سليمان الشطي في جبينه، لما قاله عني في كتابه القيّم أما فيما يتعلق بتداخل الجانب العاطفي بالجانب الوطني فهذا أمر طبيعي، لأن الوطن هو الحياة بكل جوانبها.

وللمعالي طريقٌ فيك أعرفه
وما جهلتُ إذا غيري به جهلا
مشيتُ فيه مع الآمال مرتدياً
من ضوئها العذب ما يستوجب العملا
ورافعاً راية الإيمان مكتفياً
بها ضياءً يجوبُ السهلَ والجبلا
ما عدتُ أعبأُ بالليل البهيم وقدْ
رأيت فيك من الإشراق ما كمُلا
ونلتُ في قلبك المعطاء متسعاً
تمنت الأرضُ لو كانت له مثلا
وكيف لا أبصرُ الغايات ماثلةً
والبدر بين يدي آفاقنا مثُلا
وفوقنا الجذلُ ازدانت سحائبهُ
فعانقيني لكي أستمطر الجذلا
وأجعل الحب أنهاراً تسيرُ بنا
إلى الجمال الذي بالعفة اغتسلا

أحرص كل الحرص على كتابة القصيدة التي أحاول من خلالها إرضاء أكبر عدد ممكن من الناس، وإن كان إرضاء الناس غاية لا تدرك.

وحوْلنا الشوق يُبدي من تألقه
خمائلاً تسحر الألباب والمقلا
وأنت في أعين الأيام زنبقة
وفي مسامعها الشعر الذي جزُلا
وفيك من روعة الإبداع ملحمة
وددت لو كنت في طياتها جملا
كانت وما زالت الأجيال تقرأها
وترتدي من سناها الساطع الأملا

* سمعنا أن والدك رحمه الله كان شاعراً أيضاً هل تأثرت به؟

- لقد كان والدي -رحمه الله رحمة واسعة- هو المدرسة الأدبية الأولى التي تعلمت فيها الشعر، فلم أزل أذكر جلوسي معه وأنا طفل صغير، ولم أزل أذكر السعادة التي كانت تغمرني وأنا أستمع إلى قصائده الشعبية التي كنت أراها بأم عيني دون أن أفهم معانيها، وما ذلك إلا لرغبة شديدة تدعوني إلى الجلوس معه، وكأن الطير فوق رأسي.



مفارقة الشريف الرضي رغباته وصبواته وتناقضاته

بقلم: عقيل يوسف عيدان
(الكويت)

تكمن "مفارقة" الشاعر محمد بن الحسين بن موسى، الملقب بالشريف الرضي (٩٦٩- ١٠١٥م) في هذا العناء الكبير الذي يصل درجة المأساة: رغبة عارمة في البوح بمسرات الحياة الحسية، وكبت قاسٍ شديد الصرامة، انطلاقه للتمتع بطيبات الجسد والإبحار في جغرافيته العجيبة، ومنع بات لا رجعة عنه بالمرة، قلب فتي عاشق متيّم وعقل راجح متماسك ممتلئ بالفضيلة والعفاف والكبرياء.

هذه هي مفارقة أو مأساة الشريف الرضي؛ قلب الشاعر المعروف بنزواته ورغباته وصبواته وتناقضاته، وعقل المفكر الذي يقيس كل شيء بميزان النظرة الاجتماعية، العقل الذي ينحدر من أرفع نسب والذي رُبّي ليماجد الخليفة:

عَطْفاً أمير المؤمنين، فإننا

في دوْحةِ العلياءِ لا نتفرَّقُ

ما بيننا، يوم الفَخَار تفاوتٌ،

أبداً كلانا في المعَالي مُعْرِقُ

إلاّ الخلافة ميَّزتكَ، فإنني

أنا عاطلٌ منها، وأنتَ مُطوَّقُ (١)

هكذا وقعَ الشريف الرضي في المُحال. ما الذي يفعله؛ أينطلق مع قلبه صوب أرض الجسد ليبحر في هضابه وجباله وسهوله ووديانه وغموضه، أم يركن إلى التآكل والتفلسف والقناعة، ما دامت الرغبات فانية، والجسد فان، وكل شيء، ما خلا الله، باطل؟

أيدع نفسه على سجيتها، كما فعل من هو دونه موهبة من الشعراء، فيحب دون وجل ويعشق دون خوف، ويأكل من أثمار الأنثى واصفاً لذة ما يأكل راسماً بمتعة ما يرى، دونما رقيب اجتماعي غليظ يترصده؟ ولكن كيف ذلك. وهو سليل الحسب الشريف، وهو الممتلئ كبرياء وعلماً.

هذا هو التناقض المأساوي الجارح والمرعب الذي عاشه الرضي بكل كيانه وعقله وخلايا قلبه، عاشه ليتعذب ما بين فعل اجتياز الحواجز وفعل الاستناد إلى عبارة الممنوع الكبيرة. إنها حال لا تسرّ صاحبها، ولا حتى أعين الناظرين.

ولكنه كأي شاعر، لا يستطيع أن يفعل شيئاً لرغباته اللاشعورية الدفينة، ولا لرسوماته المدفونة في أعماق الروح وتجاويفها، ولا لآماله التي سجنها ونسي- في غمرة ارتباكه الكبير- أن يطلق عليها رصاصة الرحمة.

وهكذا نزف الشريف الرضي شعراً لا أرق منه ولا أجمل ولا أعذب ولا أصفى، ولا أصدق ولا أشفى، شعراً مليئاً بصور الموعد المسروقة وقبلات الحبيبة التي يبست في آخر لحظة، وكلمات العشيقة التي ضاعت، دونما أمل، في فصول الزمن، وساعات الوصال التي أودعت في غياهب السجن دونما سبب مفهوم وديار الحبيبة التي أضحت نهباً للبلى ونهباً للهجران:

ولقد مررتُ على ديَارهم،

وطُلُولها بيد البِلَى نَهْبُ

فوقفتُ حتى ضجَّ من لَغَبٍ

نِضْوي، ولجَّ بعَذْليَ الركبُ

وتلفَّتتْ عيني، فمذ خَفيتْ

عنها الطلولُ تلفَّتَ القلبُ (٢)

ولكن الخلاص الشعري لا ينفع كثيراً، فالوقوع في براثن الممنوع كان شركاً. فها هو يصف النهر في عذوبته دون أن يستطيع الشرب منه، ويصف بدقة الثغر الفاتن. وهيهات

له أن يطبق طقوس العاشق السحرية. هو في قمة الحب، دون أن يفارقه التُقى:

بتنَا ضَجيعين في ثَوْبَيْ هوىً وتُقىً،
يَلُفّنا الشوْقُ من فَرْعٍ إلى قَدَمِ
وأمسَتِ الريحُ كالغَيرى تُجَاذبنا
على الكَثيبِ فُضُولَ الرَّيطِ واللمَمِ
يشي بنا الطيبُ أحياناً، وآونةً
يُضيئُنا البرْقُ مجتازاً على أضَمِ
وباتَ بَارِقُ ذاك الثغْرِ يُوضِحُ لي
مَوَاقعَ اللثْمِ في داجٍ مِنَ الظلَمِ (٣)

ولكنه في موضع آخر، يكون أكثر قابلية على تجاوز المحذور إلى الفعل، إنه لن يرى موضع القبلة فلا يقبل، بل سيفعل، ولكن كيف؟ إنه مثل الطائر الوجل، فانظر أي خوف؟

ورُبَّ يومٍ أخذنَا فيه لذّتَنا
مِنَ الزمان، بلا خَوفٍ ولا وَجَلِ
كنّا نؤمِّلُهُ في الدهْرِ واحدةً
فجاءنا بالذي يُوفي على الأمَلِ
ورُبّ ليلٍ منعْنا من أوائلِهِ
إلى الصَّباحِ جوازَ النومِ بالمُقَلِ
بِتْنا ضَجيعين في ثوب الظلام كما
لفَّ الغُصَيْنَين مَرُّ الريح بالأُصُلِ
طَوْراً عناقاً كأنّ القلبَ من كَثَبٍ
يَشكو إلى القلبِ ما فيه من الغُلَلِ
وتارةً رَشَفاتٌ لا انقضاءَ لها،
شُرْبُ النّزيفِ طوَى عَلاً على نَهَلِ
وكَمْ سرقنا على الأيام، من قَبْلُ،
خوْفَ الرقيبِ كشُربِ الطائرِ الوَجِلِ (٤)

لقد كانت "عذابات" الشريف الرضي، رغم ما فيها من عذوبة شعرية نادرة، لم تورث صاحبها سوى الرغبات المسورة، والتمزق، والشوق الملقى في غياهب الجب.

ومع ذلك، ومن كل ذلك، انطلق صوت الشاعر ليحيل العطش إلى رواء والصحراء إلى أرض خضراء انطلقت رقته لترسم شاعرها ولترسم نفسها. إن رقة الشريف الرضي التي ولدت من أقاصي الحرمان والممنوع واللاءات التي هي ميزته وامتيازه عن سواه:

يا ظَبْيَةَ البَان ترعى في خمائلهِ،
ليَهنَكِ اليومَ إن القلبَ مَرْعاكِ
الماءُ عندكِ مَبْذُولٌ لشاربِهِ،
وليس يُرْوِيكِ إلاّ مَدْمَعي الباكي
هبَّتْ لنا مِنْ رِيَاحِ الغوْرِ رائحةٌ
بعْدَ الرُّقادِ عَرَفناها برَيّاكِ
ثم انثنينا، إذا ما هزَّنا طَرَبٌ
على الرِّحَالِ، تعلّلْنَا بذكْراكِ
أنتِ النعيمُ لقلبي والعذابُ له،
فما أمَرَّكِ في قلبي وأحْلاكِ
عندي رسائلُ شوْقٍ لستُ أذكُرها،
لَوْلاَ الرقيبُ لقد بلّغتُها فَاكِ
يا حبّذا نَفحةٌ مَرّتْ بفيكِ لنا،
ونُطفَةٌ غُمِسَتْ فيها ثَناياكِ (٥)

الهوامش والإحالات:

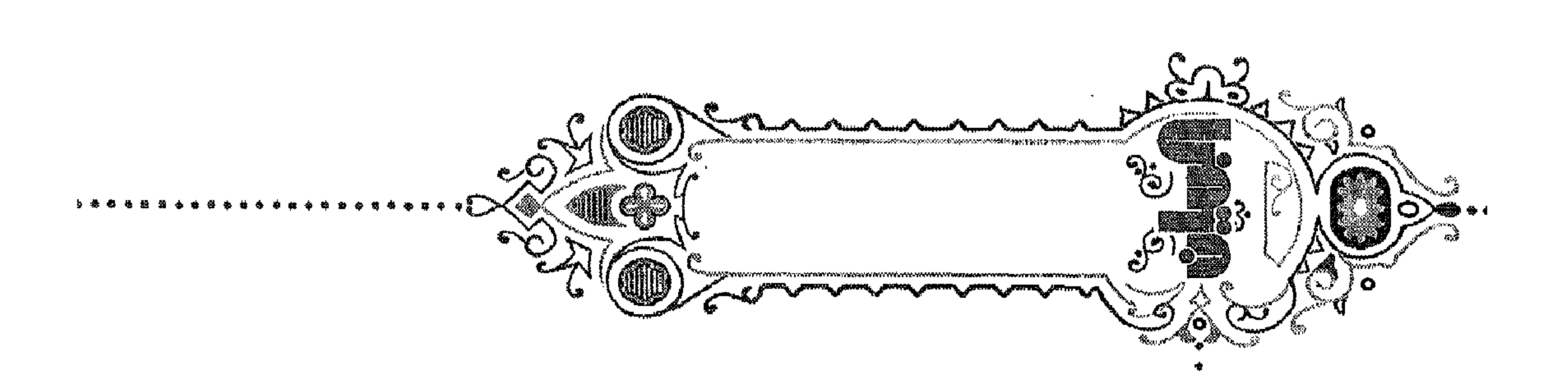
١) الشـريف الـرضي. (ب.ت). ديوان الشـريف الـرضي. ج,٢ بيـروت. دار صادر. ص ,٤٢

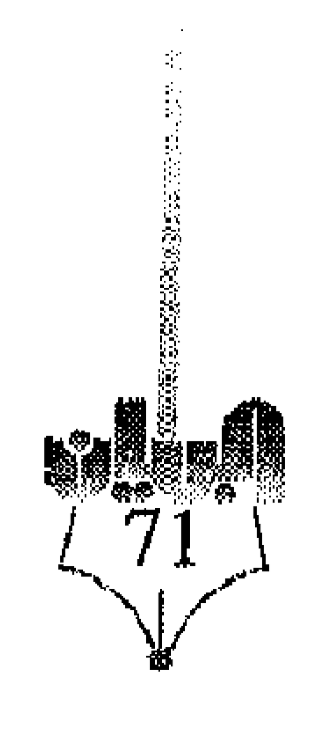
٢) المصدر السابق. ج,١ ص ,١٨١

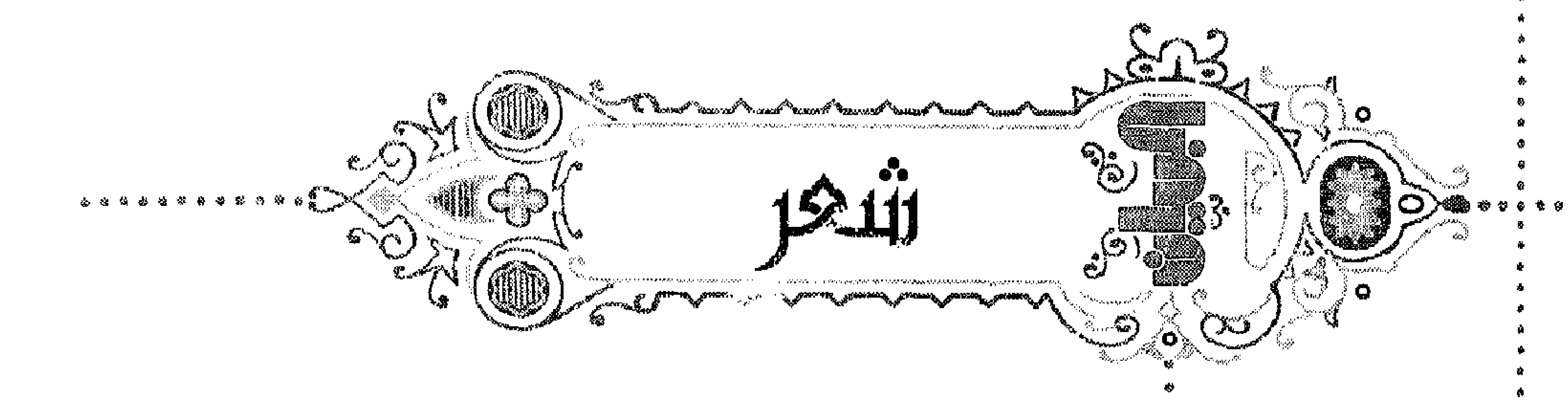
٣) المصدر السابق. ج,٢ ص ,٢٧٤

٤) المصدر السابق. ج,٢ ص ,٢٢٢

٥) المصدر السابق. ج,٢ ص ١٠٧- ,١٠٨







تونسية

"في زيارة لتونس ترنم شاعرنا بهذه الأنغام"

شعر: د. سالم عباس خدادة
(الكويت)

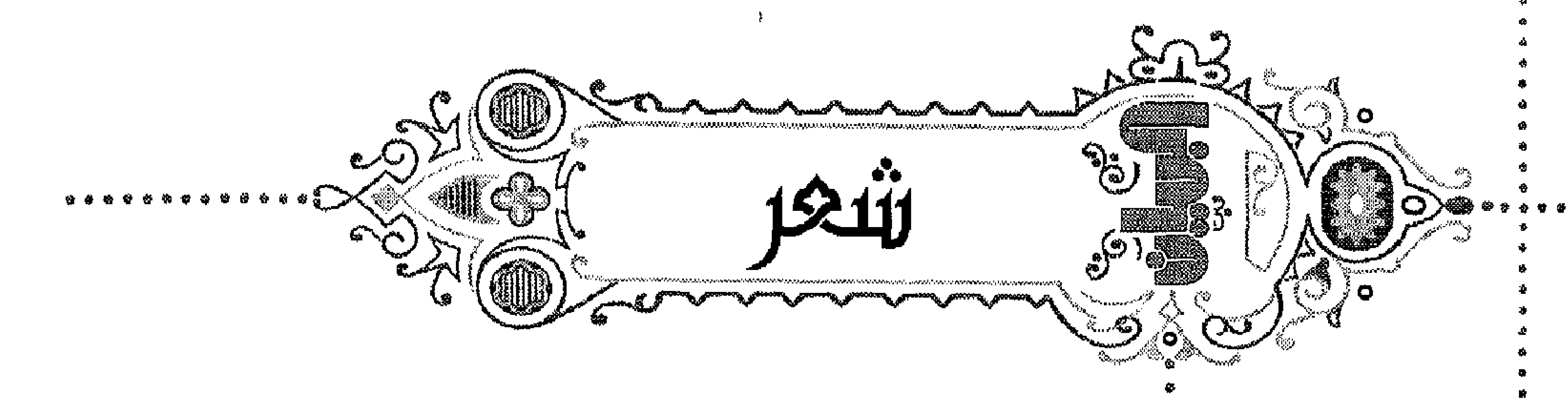
تونس ما أجمل أن نلتقي لنمزج المغرب بالمشرق
في لحظة يعرف عشاقها أنا على رغم الدجى نرتقي
بالحب، فالحب إذا ما صفا من رونق نمضي إلى رونق
وهو إذا شع على روضة لم يسرق العطر من الزنبق
فالحب سر لو وعاه الورى لم تعرف الحرب ولم تخلق

تونس ما هذا الزمان الشقي يلعب بي، يكسر لي زورقي
ولم أجد في البحر من مسعف ولم أجد في البر من مشفق
والخوف قد زلزل لي مهجتي والذل قد ران على مفرقي
فالقتل بالمجان من غاصب والقتل بالمجان من أحمق
يفتون بالبلوى ولم يدركوا علاقة النسبي بالمطلق

تونس يا نهر السنا دافقاً ... صبي فؤادي في الغد المشرق
هذا ظلام حار فيه الحجا ... وتاه فيه المستنير النقي
أين أولي والمدى قاحل ... من مغلق آوي إلى مغلق
من يفتح الباب الكبير الذي ... يوصده اثنان سوى الأخرق
فصولجان قاتل للسنا ... وثعلبان في ثياب التقي

تونس يا أنشودة حلوة ... يشدو بها الشائق للشيق
حبيبتي كيف أغني لها ... ومنطقي صار بلا منطق
وأحرفي مغموسة في الأسى ... منزوعة من شوقها المحرق
وكل آمالي مسروقة ... وفجري المسجون لم يطلق

تونس يا أغنية عذبة ... تونس نفسي حينما نلتقي
هيا اغسلي روحي من يأسها ... وحلقي في جوها حلقي
فقد تعود الشمس نحو الحمى ... ويعتلي هام الذرا بيرقي



متاهات أوليس !

شعر: د.عبدالله بن أحمد الفَيْفي
(المملكة العربية السعودية)

وأســـيــــرُ..
أســـيـــرُ وأحـــمـلـني،
قـــــــدَرًا،
وعلى كـتـفـيـهِ رُبَى قـدَري

سِـيـزيْـفُ يُؤَسْطِرُنيْ
آنـــا
ونفـرْتيـتـيَ بذُرَى التـاريخ
تدوزنُ فيّ طلاسمَ موعدِها الأثري
ويســيــرُ بيَ المجـهـولُ
إلى المجـهـولِ
بـــــلا زادٍ
وبـلا مـــــاءٍ
وبـــلا وَطــــر

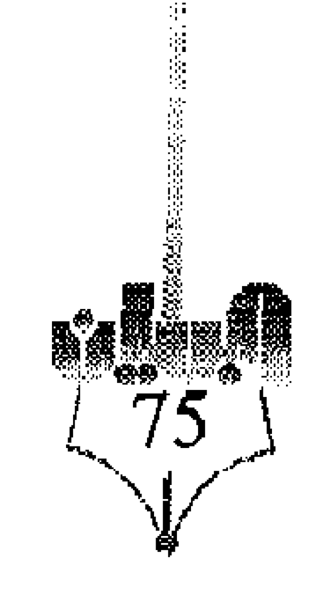
فأنا أبداً وحدي
وهـنـا وحـــــدي أبَـدًا

سيسيرُ بيَ السيرُ بلا أثر...
في توتِ النَّزوةِ
مسَّتنيْ
حُمَّى العُرْيِ الملعون
اغتالتنيْ
في مُدْيَتِها
أوْلى ثمَريْ

فإذا الذاويْ
مِنْ غُصْنِ الخُلْدِ
براحةِ أيّاميْ
يَلْتاحُ شَذاهُ على
ساريْ وتَري

وإذا موتيْ..
ويناديني:
أوليدَ الموتِ
يتيمَ المولدِ
والسَّفر

إبْكِ
بتجاعيدِ العيدِ
يَدَكَ
الكتبتْ
بدمِ شفةِ الخبَر
فبأيَّةِ حالٍ عادَ العِيدُ..
فلا..
لا مَنَّ ولا سَلْوى!
أترى يُرْدِي برصاصتِهِ



عَودُ الأعيادِ
هناكَ
سِوى طفلٍ
يتأرجحُ في عُمُري؟!

رحلتْ كلُّ الأعيادِ بخارطتيْ
تطويْ
ريفَ القلبِ الطَّاويْ
قفْرَ المطر

ولها سفني
سارتْ جُزُراً
ولها بحري
بي حنّ إلى
نائيْ جُزُري

قلتُ، لمّا هبطتْ طيريْ
في واحةِ قلبي الكِسَر:

يا موتُ،
سألتكَ
أنقذني
مِنْ سكينِ الصوتِ الخَدِر!

مِنْ موتِ حياةٍ
لا كالموتِ..
حياةٍ / موتٍ
مِنْ بَشَر

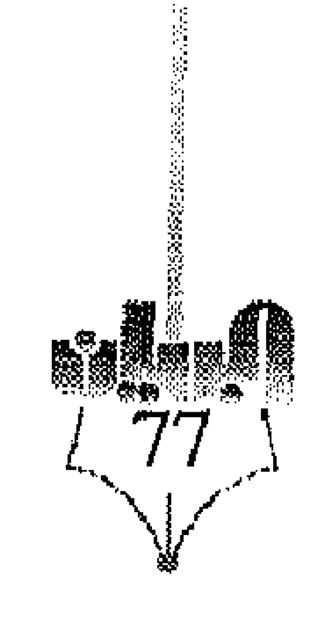
فمتاهاتُ أوليسَ
بحرٌ لجيٌّ
وبقاع البحر توارتْ
أصدافُ الحَذَر

آمنتُ
بأنَّ منامي ليْ
أشهى
منها مش شعري هذا
مِنْ فِكري

آمنتُ
بأن العتمة أعلى في أفقيْ
من كل عناقيدِ
الصُّوَر

من كل لواءِ شكسبيرِ /
مُتنبٍّ
يخفق فِيَّ
على لحن الناي الحجري

بهواهُ
يُغنّيْ ليلاهُ
يمضيْ
تمضيْ ليلاهُ..
هواهُ
يظلّ يرفُّ طائرُهُ
كغرابِ البَيْنِ على الشَّجَر



آمنتُ بأن الوقتَ

- تبوحُ دواتي -

دربٌ في لا دربٍ

أو

قدمٌ عمياءُ ترنّحُ مِنْ خَطرٍ

والى خَطر

ولأنّ الذكرى

شادتْ لي ركنيَ الدافي

في بَرْدِيْ..

ليْ مدّتْ

ظلّي الضافيْ

بلظى سَقري

لا الفجرُ الصادقُ يلقانيْ

في ردهةِ هذا المبنى التاريخي *

ولا قَمَري

إني أتلفْتُ في المؤمَاةِ بلا عُنُقٍ

جُدّتْ عُنُقيْ..

ولقد أتلفْتُ شبابيْ

إذ صدّقتُ كتابيْ

ثمّ نظرتُ هناكَ هنا..

وبلا عينين.. بلا نظر

وهو الحُبّ،

فاسْلَمْ تَسْلَمْ..

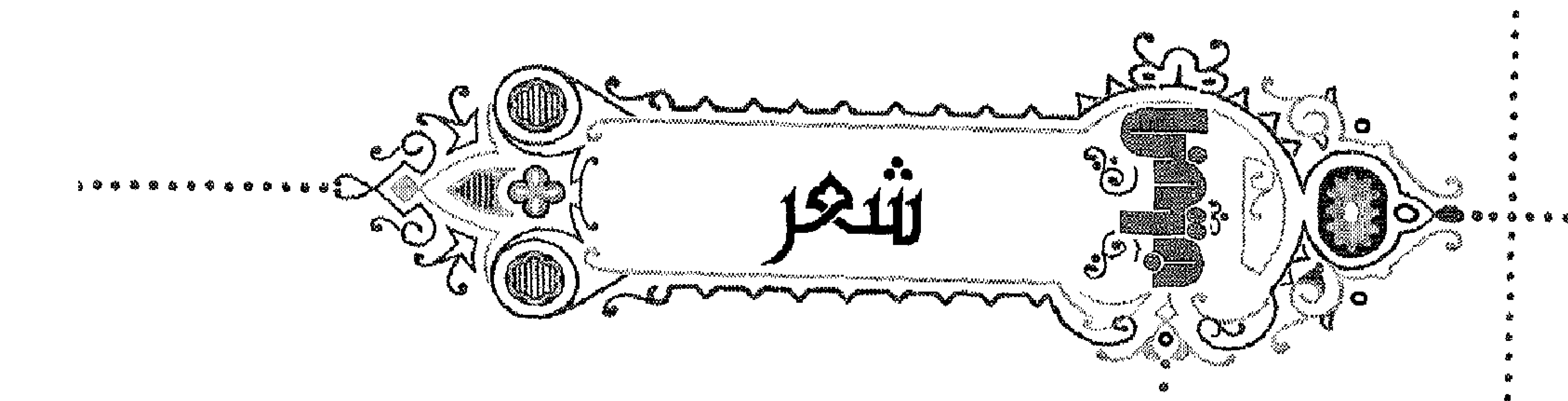
لكنْ حبّي؛

كـ"قِــفـا نبكِ" و"ألا هُبي"..
أبيـاتُنا تتـترى
من تـتـر

لا لستُ معيَ
إنّي وحديَ..
لا أوّل لي
لا آخر لي
إلا
إلا
هي في بَصَريَ
هي في بَصَريَ

قالتْ:
إنْ تحكمْ متنَ جوادي،
تهزم متنَ الحَيْرةِ
فيّ
وفي سِفر الأيّام
وفي سَفريَ!

إني أسلمتُ عناني
السّاري منكِ..
الضاريَ لغدٍ..
ومشيتُ على
ظِلي الذاويَ
بثرى الحُفر!



حوار في الغابة

شعر: رجا القحطاني
(الكويت)

أقبل الثعلب يشكو للأسد ... مستفيض الغيظ مملوء الكمد
لبس الضعف قناعاً وارتمى ... وتباكى بدموع المضطهد
قال في صوت ضعيفٍ.. إنما ... من وراء الصوت مكرٌ متقد
ملك الغابة: إني ظافرٌ ... بذكاءٍ لا يباريه أحد
ها أنا مسلوب قدرٍ، ضائعٌ ... ضيعة الشاء إذا الراعي رقد
عالم الغاب يُريني غفلةً ... ويساويني بأخلاط البلد
فطنتي الكبرى تلاشى شأنها ... وابتكاراتي طويلات الأمد
وحساباتي إذا الخطب انبرى ... ومهاراتي بتفكيك العقد
أطرق الليث قليلاً، كارهاً ... جرأة الثعلب موفور الحسد
أزهر الذيل لماذا الحقد هل ... منه تشتقُّ التمادي في الفند
أنت فردٌ ضمن أفراد الحمى ... إن تزد فهماً فكن نعم الولد
هذه النملة تجني قوتها ... يأخذ العبرة منها المجتهد
هذه النحلة تسعى جهدها ... دون لغوٍ حيث تأتي بالشهد

ها هو البلبل أوهى طائرٍ يخرس الأطيار بالصوت الغرد

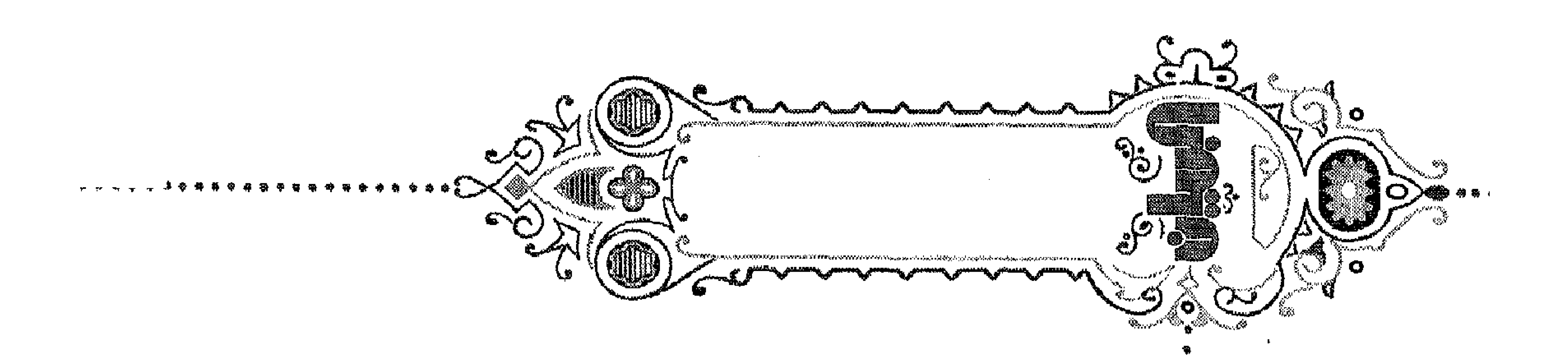
والغدير العذب يسقي هادئاً هل أفاد البحر في قذف الزبد

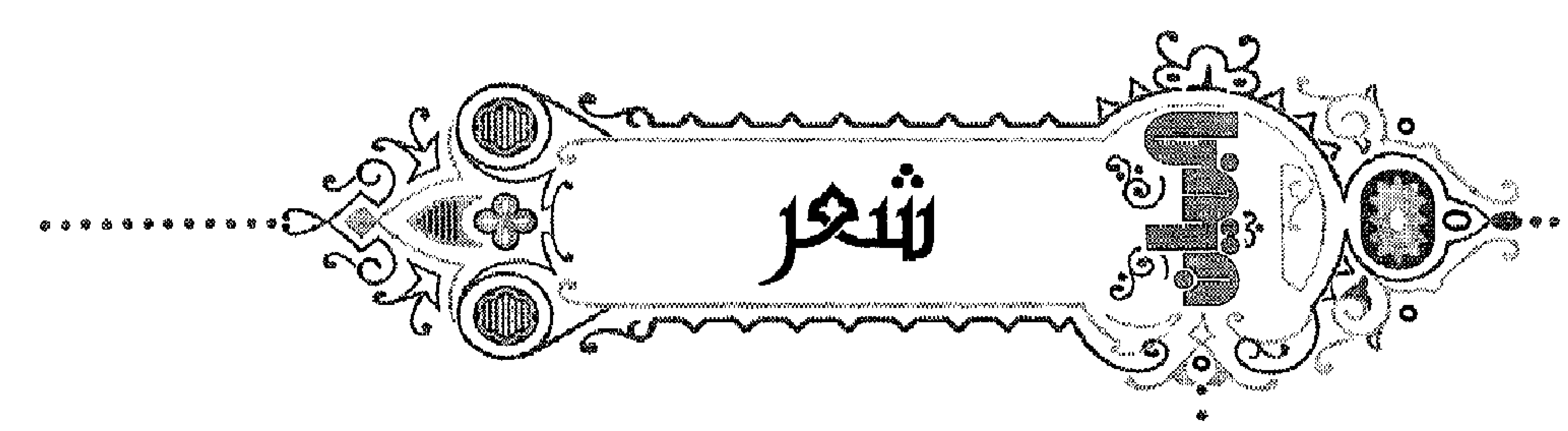
حكمة لم ينتفع منها الملا خاسرٌ من يحتويها للأبد

وأيادٍ تقتفيها منة ليس من واهبها فضلٌ ويد

أنت تحوي قدرةً نحتاجها وسواها قدراتٌ تعتمد

فتواضع وتخلّص من "أنا" لست في أدنى ولا أقصى العدد!





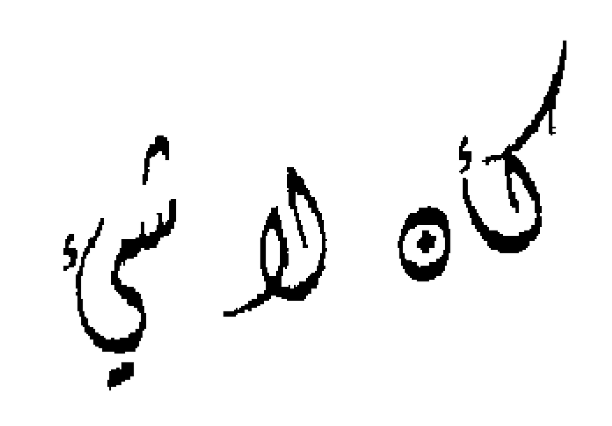
بلا إطار

محمد جابر النبهان
(الكويت)

أطرقُ مسماراً في الحائطِ،
الحائطُ هذا الواقفُ صمتاً،
هذا المهملُ..
منذ سنين يحلم بالمسمارْ.

أطرق مسماراً في البرواز الأولِ
ينكسرُ الأول،
والثاني/ الثالثُ..
والصورة، تخرج من ضلع البروازْ.

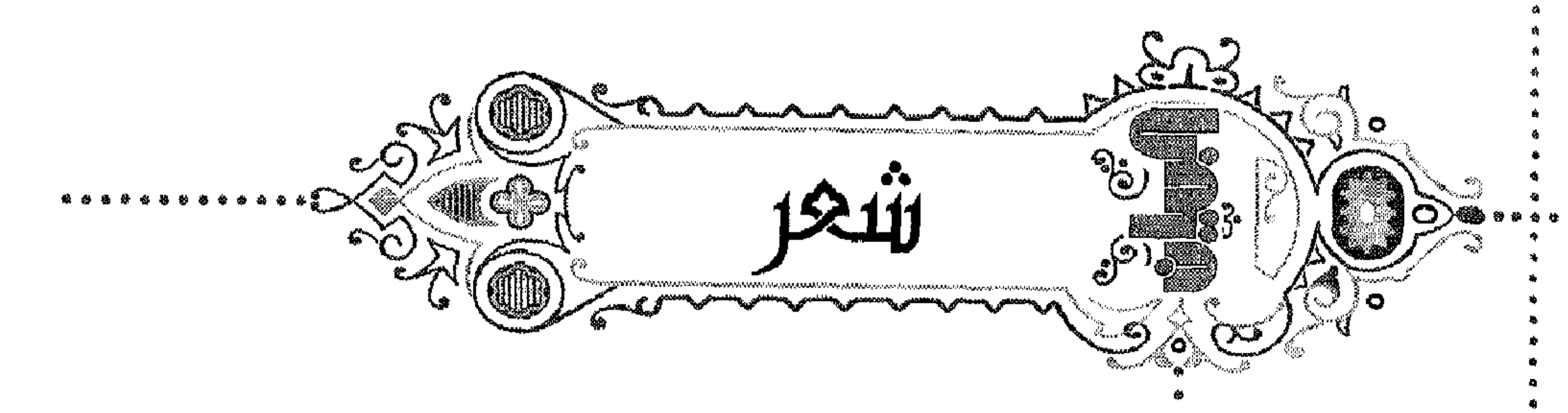
الصورة، عارية فوق الحائطِ
- الحائطُ هذا المهملُ-
تحتَ المسمار تماماً
- المسمارُ الصدئ-
تنظر في جهةٍ أخرى!



كلُّ شيءٍ كـــأن لم يكنْ:
لا المســاءُ المسـاءُ،
ولا خطوةُ الدّربِ تفضي إلى الدّربِ،
لا الـــــدّربُ،
لا عتبةُ البابِ،
لا درجُ البـــيتِ،
لا البيتُ، لا رقمُ الهـاتفِ،
أو وجـعُ الانـتـظـارْ.

كلُّ شيءٍ كـــأن لا يكونْ:
السّماءُ التي أسقطتني؛
السّماءُ التي سَقطتْ من يَديَّ..
لا المــرأةُ/ الحــلــمُ،
لا قــبلةُ الجـمـــرِ،
لا الخـــمـــرُ،
لا الجــســدُ، السّــريرُ، الأريكةُ،
لا صــرخـــةٌ في الجــدارْ.

كلُّ شيءٍ كـــأنْ لا شيءَ:
لا الـذاكـــــرة!!
وجــهكِ الذاكـرة.



ومضة رائعة من كتاب "قصائد من كوريا الجنوبية" وهو اختيار وترجمة د. كيم جونج دو، وإشراف د. أحمد درويش و د. يوسف عبدالفتاح والقصيدة بعنوان:

هل تعرفين ذلك البلد البعيد

للشاعر : سين سيوك جيونغ*

يا أمي

هل تعرفين ذلك البلد البعيد؟

ذا الأشجار الكثيفة

تطير الطيور البيضاء على البركة الهادئة

تشم الورود المحاذية للطريق

تؤنسك ألعاب الطيور

لا أحد في ذلك البلد البعيد

إلا النسيان فيه

والذي يبيض فيه

يا أمي

هل تعرفين ذلك البلد البعيد؟

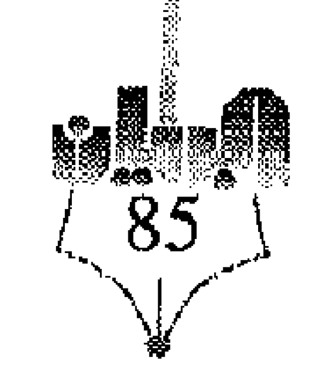
نزلت متمهلة الجبل الشديد الانحدار/ تمهلي حين تنزلين!!

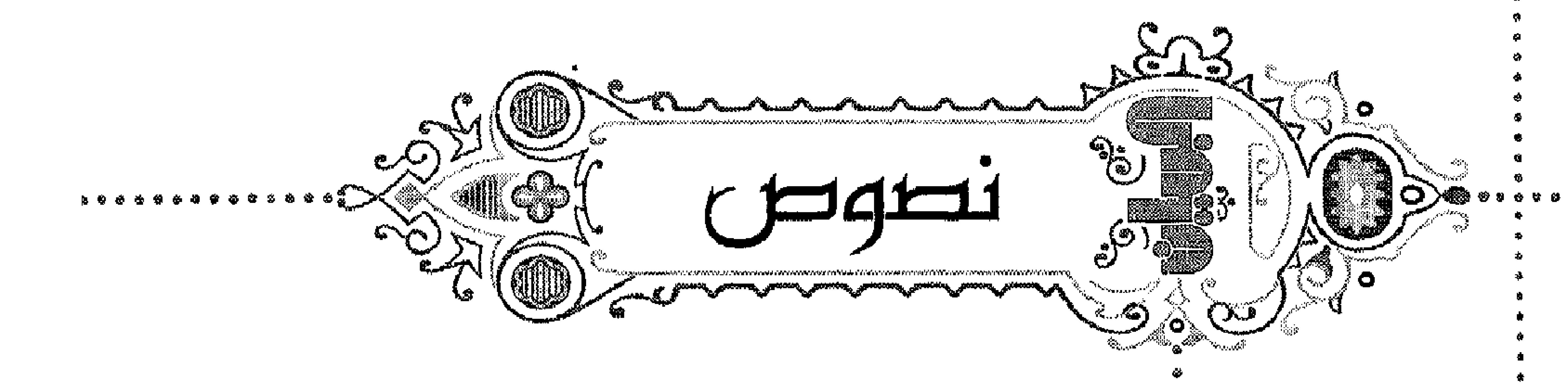
البيان العدد ٤٤٣

فالماعز الأبيض في الحقول الذهبية يرعى الهوينا

حتى غروب الشمس أما أنا فيأخذني طريق الذرة الصفراء
لأسمع خرير ماء من بعيد
أتعرفين ذلك البلد البعيد؟
لا أحد
لا تنسي يا أمي
دعينا نرجع بالخفين في ذلك الحين

يا أمي
هل تعرفين ذلك البلد البعيد؟
يطير الحمام في فضاءات شهر مايو
حينما ينزل المطر خفيفاً
سمع أصوات الطيور، ليست الطيور وحدها تطير
غروب الخريف سيطير
كي تصبح زهرة الكريز انتيم الجبلية جميلة
إذا جاء الخريف سترفرف أوراق الجنكة الصفراء الشامخة
في السماء الزرقاء
يا أمي إذا جاء فصل الربيع
هل تردين تفاحة قرمزية حمراء؟
أمي، هي حبيبتي
يداها مخضبة بالحناء
وأكن لها نعم الوفاء
أرجوك لا تقطفيها حتى نرى نحل البساتين ينجر حقول الشمس
يضع أرزاق المساكين





قاطرة

بقلم : ثريا البقصمي
(الكويت)

في قاطرة
وجوه همجية
ترصد وجوهاً أليفة
أقدام متعبة
تتحدث تحت
مناضد متهالكة

* في قاطرة
عيون منتفخة
تمشط
شريط أشجار
زبرجدية

سهول ملقحة
بدموع المساء
سحب موشمة
بأجنحة الملائكة

*في قاطرة
حقائب مكتنزة
أكتاف مقوسة
رجل يسعل
امرأة تعلن تقززها
بتقطيبة بين حاجبيها

* في قاطرة
رجل يقرأ جريدة
امرأة تجتر ذكرى
ليلة حب
تلتهب وجنتاها
صبي يدحرج شقاوته
في ممرات ضيقة
ملطخة بآثار
أقدام
المسافرين

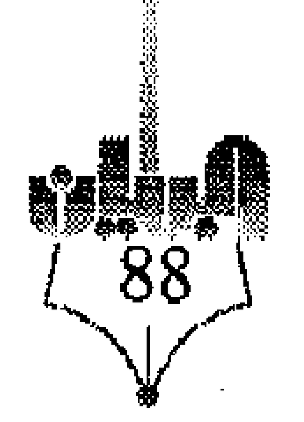
لندن-نيوكسل

لهفة

لوحة توقظني
تشدني من حميمية
سريري
من دفء الأغطية
وحفيف الشراشف

* تشتعل لهفتي
لاقتحام بياض ورقة
لفرشاة مغموسة
في ماء عكرته
ألوان البارحة

* خطوط تشكل
وجه أنثى
شحوبها يصدمني
أمطرها بلون أحمر
يضج مرسمي
بصخب اللون



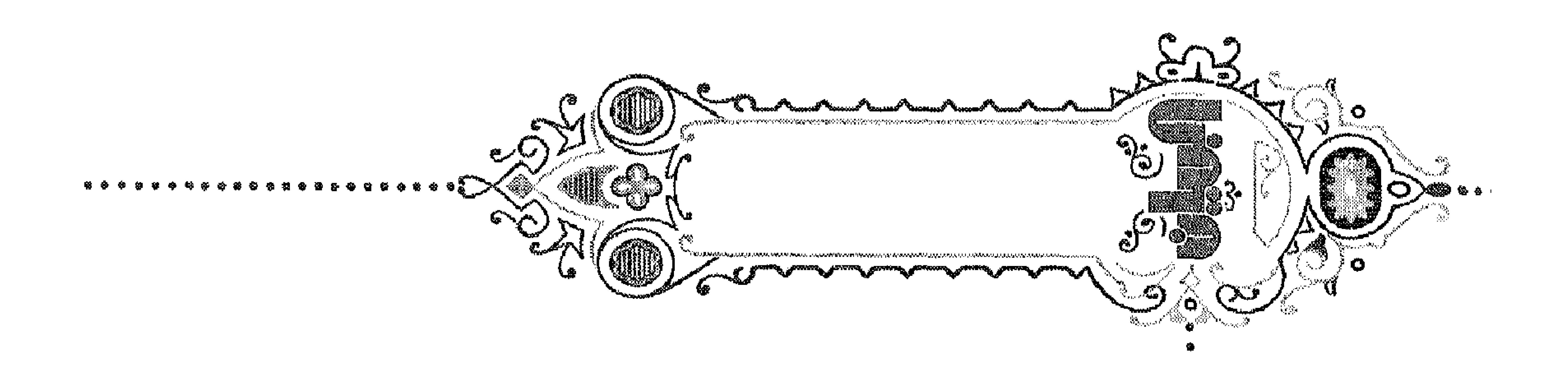
*أمـــارس طقـــوسي

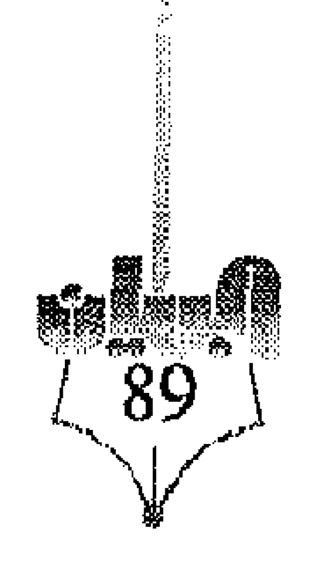
في جـمـوح عـاشـقـة

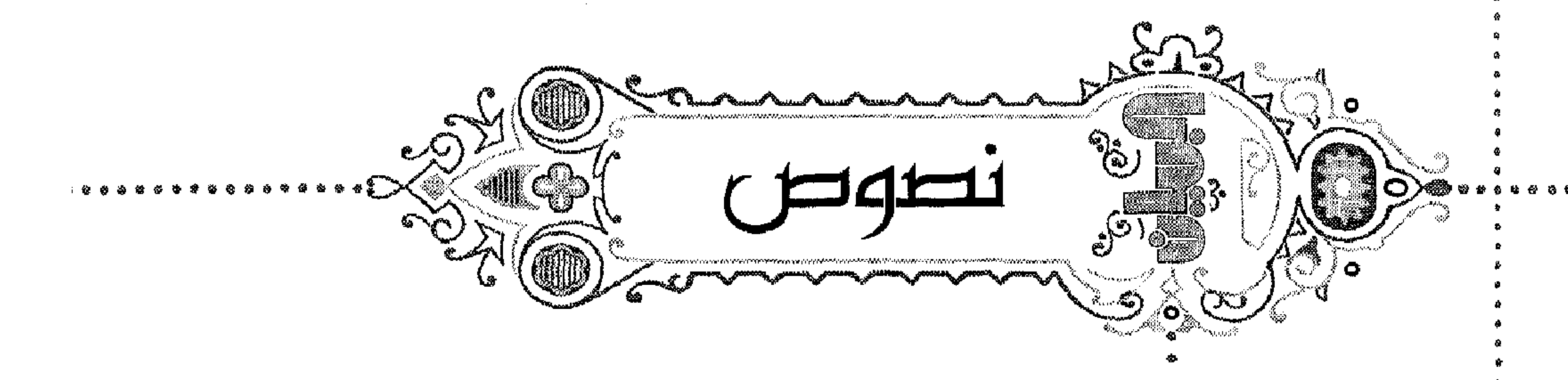
ركـضت حـافـيـة

في دهاليـز قلبـهـا

المانيا-أسن







DIGITAL أو شهوة الذاكرة

بقلم: سعد الجوير
(الكويت)

لستُ منطقـــيـــاً بمـا يكفي
لأن ينصت إلى الآخـــرون
وأقـول أنا المولود في ١٩٨٢/٦/١٦
وأسـمـانـي جـدي "سـعـد"

وغـيـر هو اسـمـه بعد عشر سنوات
مـن مـــــولـدي!

قـــــول
أقلُ كـثـيـراً مما يكفي لعـزاء
أكـثـرُ قليـلاً مما يكفي لأن أقـول..

هـنـا
مـكـان آمـن لـنـشـــر المـكـامـن
كـــغـــســـيـل

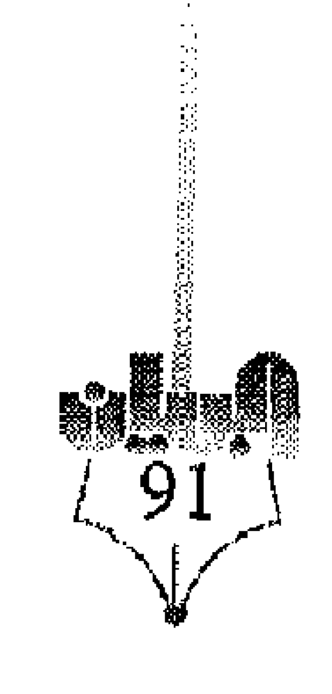
لا تغضب وساختهُ
سماء عابرة
أو عصفوراً يتنطط ساخراً
في عيني قط عجوزٍ
يتربصُ!

لا..
إنها ليست سطوراً عشوائية
أكثر من كونها صوراً أخذت بـ DIGITALآدمية
ونسيت عادة أخذ الأفلام إلى الطبع
وانتظار استخراجها بعد ٢٤ ساعة..

.. والولدُ الراكضُ في نهارات طويلة
من ذاكرة معطوبة
وهذا صيف عصيٌ على دخول مرارات محسومة
بالإضافة إلى فاتورة ضخ الدماء
في الأوردة
والتي شرعت فاها كحوت.

جدتي
كانت تحكي لي كثيراً
عن البيت والأولاد
والزوج الذي يتركه عند أصحابه
ويعودُ بجسده إليها،

ذات مساء صيفي عاد جداً
ماتت جدتي.



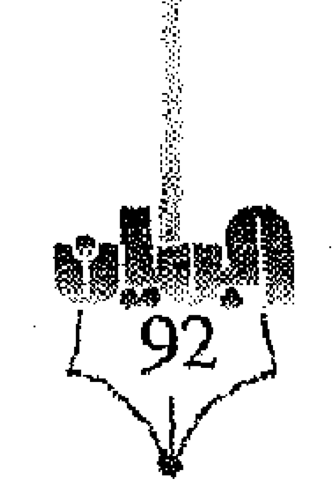
كنت أحب الحيوانات
أكثر من الكاكاو
والعيد،

كنت صغيراً
صغيراً جداً وأنا أراهم على قارعة الطريق
أو على الكراسي في المقاهي المكتظة
أو في السيارات المظللة على الشواطئ
أو في قاعة المطار
أو حتى في الجمعيات التعاونية

بين المأكولات المعلبة والدجاج المثلج في الأكياس
يا لهؤلاء العاشقين السفلة
كم مرة سحلوا الحب
من قدميه؟!

للحقائب أيضاً
فعل في الروح
وانعكاسٌ على ممكنات القلب
والجسد..
يا لدهاء الحقائب
كم مرة تدفعنا لإعلان السفر
ولعن الإقامة
حتى الآسيوي الذي دفعها عني في المطار
دمعت عيناه

ورفرف قلبه صوب بلاده



مـتـمـتـمـأ

"الحـقـائبُ يا لدهائها!"

الحـقـائب

ليست داهيـة بالمعنى

الحـقـائبُ

بريئـة من ادعـاءاتي

غير أن الآسيوي شهادته مجروحة دائماً..

وأقول الطريق طويلة

رغم أني أعرف أنها ليست كذلك.

اعـتـدت

أن أترك باب القلب مـوارباً

لتدخل القطط والعصافير

والسمكاتُ الصغيرات ولا يزعجها أحدٌ،

أدخن سـجـائر.....

ليس لأنني أحب أمـريكا

بل لأن (نجيب محفوظ) دخنها كل هذا الوقت

ولم يمت حتى الآن.

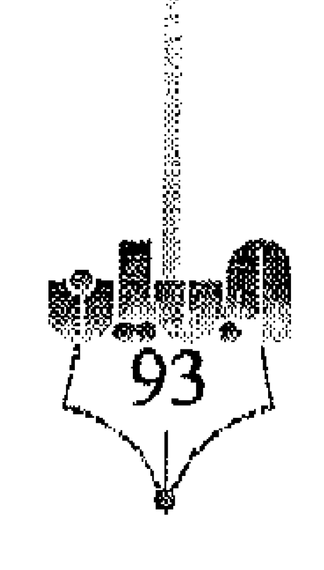
....

....

لا أتمنى أن يموت (نجيب محفوظ)

ولا أتمـنـى

أن تموت أمريكا أيضاً.



تـنـدا .. تـنـدا
لا أعـرف حـتى الآن
مـا ذا تـعـني (تـنـدا)
لكنني أحب هذه الكلمـة كـثـيـراً

تـنـدا .. تـنـدا
(شـغـف) طـفـلـتـي،
لا تـريـدُ أن تـكـف عـن تـرديـدهـا
هـذه الأغـنـيـة!
نذرت أن أقبل وجنتيّ (الخليل بن أحـمـد)
لأن عـلـم الـعـروض
كان مدخلاً ممتازاً
للقاء حـبـيـبـتي
عـلى بوابة مكـتـبـة الآداب
بانـتـظار سـنـة الـتـخـرج
من الجـامـعـة

حـبـيـبـتي التي
بعـد ثلاث سنوات من البـحث
والحـب الانـفـرادي

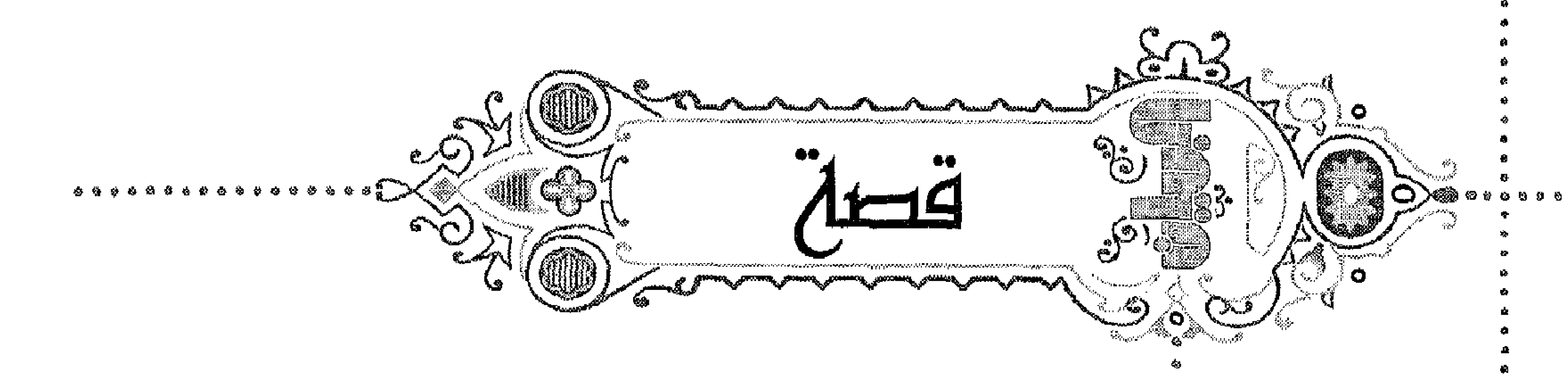
قالت لي: مازلت لم أفهم كيف لم يطردك أستاذ الأدب المملوكي من القاعة على الرغم من حماقتك!

لا أحب النهـايـة ليس لأنني لا أحـبـهـا
بـل لأنـنـي لا أحـب الانـتـظـار،
فـي الـطـريـق إلـيّ

كـنـت أذرعُ الـكـون ذهـابـاً وذهـابـاً
ألا يصحُ لـنـا أن نـخـــرج عن المـألـوف
ذات تـعــــبـــيـــر؟!

لـــــذيــــذة
كل الســاعــات بانـتـظار حـبـيـبـتـي
لـــــذيــــذة
كل حــبــيــبــتـي بانـتـظار الســاعــات

لـيـنـتــــهـي كـل هـذا
لا أحب أن أثـيــر شــهــوة الذاكــرة



حقل من الأشواك

بقلم: باسمة العنزي
(الكويت)

تنكمش أطرافها، تشعر بالبشاعة غير المعلنة للبناء الضخم، مر ربع قرن منذ زيارتها الأخيرة، الطفلة التي ودعت الممرات و الجدران و البياض المرعب للمكان، عليها أن تعيد صعود السلالم الخلفية للمرة الثانية و فتح الباب الصغير المفضي الى عوالم الوحشة بعد ربع قرن من الغياب!

كانت فى العاشرة الآن هي في الخامسة و الثلاثين،مرت أزمنه بأحداثها و أشخاصها و تعاقبت فصول عليها عشرات المرات، كانت تزور شقيقتها الكبرى، الآن تزور صديقتها الحميمة، غدا لا تعرف من سيكون الراقد وسط ضباب الأسئلة المؤلمة فى الداخل!

البناء ذاته لم يتغير، قبحه المستمد من ارتباطه بالمرض الصعب يجعل الجميع يستعيذ بالشيطان الرجيم عند مرور اسمه فقط فى أحاديثهم العابرة مع شعور مبهم بالخوف،

السلم الحجري الخلفي يبدو متآكلا،تخطو خطوتها الأولى فى ظلام تلك الليلة الباردة و شعور بالانقباض يملأ قلبها،تتساءل كم عدد الذين مروا علي هذه السلالم!، لكل منهم حكايته الخاصة، منهم من ترك المبنى و عاش مكملاً باقي فصول الحكاية و منهم من لف بقطعة قماش بيضاء و غادر الى الأبد مخذولاً حزيناً بأطراف باردة و يد تملؤها وخزات الأبر!،

دخلت الكثير من المستشفيات للزيارة، للعلاج، للولادة، لأطفالها،لأفراد أسرتها،لمعارفها، لكن لم تشعر يوماً بالوحشة التي تشعر بها هذة الليلة و هي تحاول صعود السلم القديم الهرم الذي

نسي خطوتها الصغيرة،كأن جنيات الليل و أشباحه يحومون حولها بنزق، ثمة اتفاق غير معلن بين واجهة المستشفى الكئيبة و الأشجار المسنة من حولها،تردد لنفسها :

تمشي بدون هدف،تحتفظ برقم الغرفة في رسالة هاتفية، صندوق الذكريات يفتح بصرير يزعجها،تقذف صورة قديمة في وجهها.

– لست فتاة العاشرة التي تخاف من الظلمة و حكايات الرعب و الأعين اللامعة المطلة من شقوق الجدران المجهولة،أنت الآن ربما أشد ضعفا من قبل!

لسعة برد العجوزة تباغت أصابعها، تتردد في الصعود، التوجس ذئب يعوي وسط صحراء روحها، تدرك أننا جميعا معرضون لأن ينهش لحمنا الطري أنياب الأمراض المتوحشة،

لا وجود للزائرين، تنتظر أن يصعد أحدهم السلم،في هذه الليلة العاصفة من يجازف بزيارة الى مستشفى الداخل اليه مفقود و الخارج مولود!

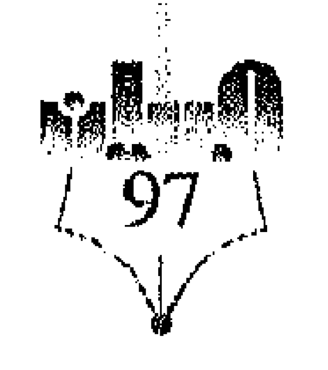
برق يناير و أمطاره،مصباح الشارع الباهت، غيمة سوداء معلقة تطل علي سطح المبنى،مواء قطة تغوص في برميل القمامة بحثا عن قطعة سمك أو جلد دجاجة تقيها جوع الليل،

رائحة الخوف التي تعرفها،رطبة و نفاذة،كرائحة معقم الجراثيم الذي تستهلكه بكثرة في منزلها،و تحتفظ في درج سيارتها و عملها بمناديله المبللة تستخدمها كلما وسوست لها نفسها باتساخ محتمل، تفتح باب السيارة و تغادر مقعدها الدافئ و صوت فيروز الخافت ينطفيء تاركاً بقاياه تتمدد علي المقاعد الجلدية،

((و تشتي الدنيا
و يحملوا شمسية
و انا في أيام الصحو
ما حدا نطرني
ما حدا نطرني))،

تلف شالها علي كتفيها و تسرع الخطى،برك صغيرة من الماء تتحاشاها،حذاؤها الجديد يبتل، رائحة عطرها المفضل علي أطراف الشال تقاوم رائحة الخوف بتردد أنثوي، تتذكر أنها نسيت وضعه في الحقيبة،فأل سيىء بدا لها نسيانها زجاجة بوشيرون بغطاءها الأزرق، تخشى أن تعدو القطة ذات المواء الجريء وراءها، ليل و مستشفى و قطة هائمة! تشعر بدقات قلبها تتسارع،

تعبر الدرج تفتح الباب الصغير،تشعر بالحزن يتمدد، المبني هادئ و كأن الحركة فيه نوع من الفاصل القصير بين السكون و السكون، يبدو المكان



خالياً من البشر تتصوره حافة العالم،اما أن تنتقل منه إلى عالم آخر أو تعود مقذوفاً من جديد لعالمك السابق على كف عفريت،

صديقتها التي اكتشفت ورم ثديها صدفة و دخلت بعدها فى دوامة المرض و الجراحة والقلق،تشعر أنها ستفقدها،تنكمش قطعة التفاؤل بها و تتقوقع الطفلة ذات السنوات العشرعلي ذاتها لتجهش ببكاء صامت طويل لا يقطعه سوى موجة خوف عاتية تجتاح أحشاءها،تطوف الظنون حولها براياتها السوداء،لصديقتها طفلين و أمنيات مؤجلة و طيبة قلب لا تعوض،هل ستفقدها و يأتيها خبر انتشار الورم فى جسدها بارداً حزيناً ليزرع نباتات الصبار حول سورها و ذكراها!

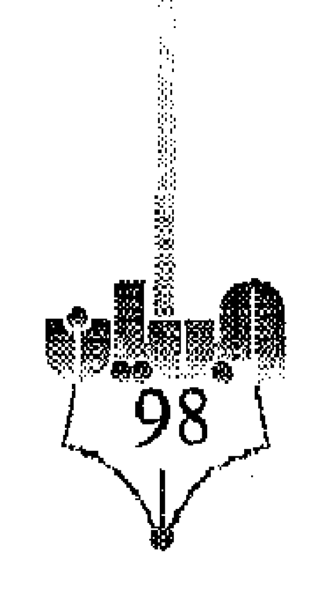
أجهزة التدفئة تعمل و المصعد ينقلها للدور الأول باهتزاز خفيف، تزيح الشال الصوفى عن كتفيها،تتردد فى الدخول، تتذكر عندما كانت فى العاشرة أن البناء كان يبدو لها أضخم و أكثر تعقيدا مما تراه الآن، الطفلة التي عبرت الممرات كانت متفائلة ،المكان بلا نوافذ،شعرت بالضيق،أخرجت من حقيبتها منديلاً معقماً و مسحت بقايا الكائنات المجهرية من على يديها ،رائحة الطعام تملأ الممر الضيق،يبدو مطهواً بدون رغبة لأناس سيتناولونه بلا رغبة،

تمشي بدون هدف،تحتفظ برقم الغرفة فى رسالة هاتفية، صندوق الذكريات يفتح بصرير يزعجها،تقذف صورة قديمة فى وجهها، أختها التي التهم السرطان أحشاءها بقسوة دموية،رحلت تاركة ستائر الحزن الرمادية مسدلة علي نوافذ المنزل الصغير، شبابها الذي سفكته الخلايا المتمردة خلف الحسرة فى قلب والديها،و الخوف فى روح الطفلة التي عاصرت المحنة و خبرت الفقد،

عندما تعي و أنت فى العاشرة أن لا أحد فوق سطوة المرض و أنك قد تكون بحكم الوراثة معرض لمطاردة مجهولة مهما كنت حذراً و محظوظا،لا شيء يمنع من ذلك،عندما تنظر كل مساء لوجه شقيقتك فى بروازها الخشبي الصغير و تتخيلها و هي أكبر بسنوات و ربما لها عائلة و أطفال يذهبون للمدارس و يأتون معها للزيارة أسبوعيا و أحاديث مشتركة بينكما و أسرار عذبة تتلألأ ! عندما تخبر ذلك يسير قاربك بضعف وسط تيارات مختلفة و أنت تخشى مع كل وعكة أن تبتلعك الدوامة التي تخضعنا لوجع لا يحتمل، و تتآكل أحلامك الهزيلة، حتى أنك تحتاج أحيانا لعكاز من اللامبالاة كى تقوى المسير،

تكره ملاءات السرير البيضاء، تذكرها بالأزمات الصحية،أيضا تتفادى زيارة المرضى فى المستشفيات مفضلة ارسال بطاقة صغيرة مع باقة ورد علي ان تؤجل الزيارة لحين خروج المريض الى منزله الا اذا اضطرت لذلك،

تجد نفسها شديدة الحساسية عندما يتعلق الأمر بالمرض،تشعر بأوجاع الآخرين و تتفاعل معها، تغشى لياليها و نهاراتها سحابة سوداء و تتهاوى حيويتها لأيام عندما يخبرونها أن أحدهم مرضه صعب،

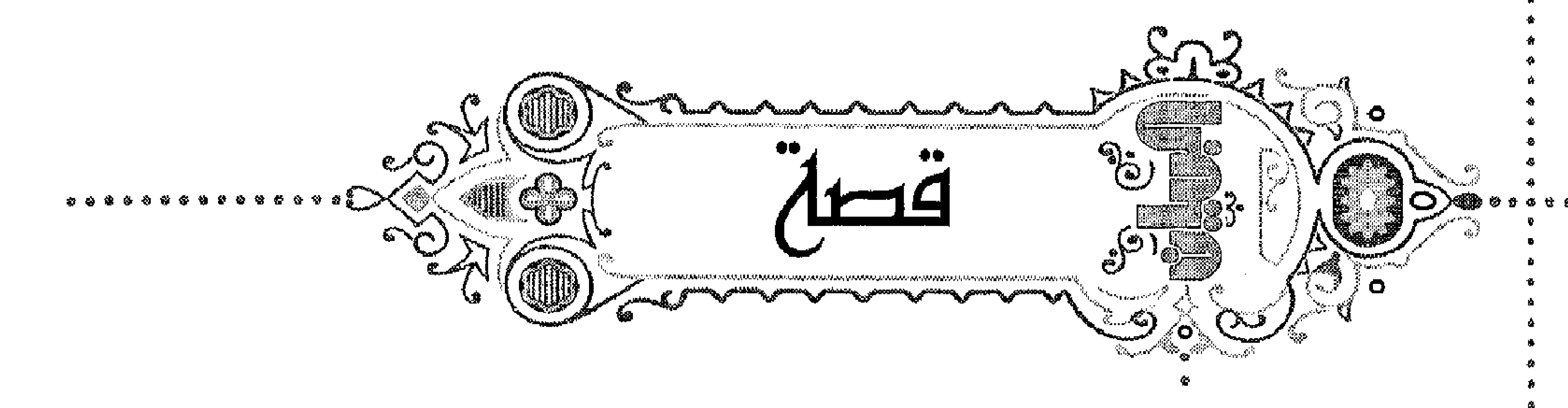


تتجه للغرفة المنزوية،تفكر بالتراجع،الجناح خال كسفينة تؤرجحها الكآبة وسط بحر بارد فى أعماقه تغفو أسماك القرش،تتمنَّى أن تنسحب،

رائحة بخور كمبودي تنبعث من الغرفة تهدى قلبها شيئاً من الطمأنينة،اسم صديقتها علي الباب، تتمنى أن لا تقرأه في الصفحة الأخيرة من الصحيفة ذات صباح قاتم،تفتح الباب الموصد،تشعر بوخزة فى صدرها، تتجه للسرير العالي وسط الغرفة الصغيرة،تتصنع ابتسامة عريضة و هي تقترب، ترتجل عبارات المجاملة و هي تغالب شعورا طاغيا بالأسي،

تطرق برأسها للأسفل، تحت سرير صديقتها يذهلها رؤية حقل من نباتات الصبار، تحدس أن الأشواك البرية ستدمي أجساد العصافير الصغيرة!

تشعر بالحر،تتجه للنافذة تفتحها،يغزو الغرفة هواء يناير،مصباح الشارع الباهت ما زال يقاوم العتمة،بينما السيارات تعبر الشارع ببطء شديد،



شجرة الخِرْوع

بقلم : د. وضحة عبدالكريم الميعان
(الكويت)

جلست "وداد" في ليوان" حوشهم الصغير، ترنو بنظرها إلى الحجرات التي تحيط به.،، وحدّقت في نوافذ غرفه الصغيرة، والقضبان الحديدية التي تحدّها، والخطوط الطولية فيها، والتي تصطفّ متراصة، وكأنها تحرس هذه الغرف..

حوّلت بصرها، وجالت في أرجاء الحوش.. مرصّع بالطابوق الأصفر، تظهر خطوط متعرجة بين بعض لبناتِه، تشقها، وكأنه وجه مسن متجهّم، يلوم الحياة التي أبرزت تلك الشقوق فيَ وجهه.

ارتد بصرها إلى أعماق نفسها، ودارت الخواطر في رأسها، ما هذا الجمود، وما هذه الخشونة والجفاف؟ لا نبتة...، ولا شجرة..، ولا حياة..

قطع حبل خواطرها دخول خالتها وزوجها، وقفت مرحبة بها، ثم قالت:

– خالتي، أهناك مكروه؟

– لا، فدتك نفسي، جئنا لزيارتكم.

كررت "وداد" ترحيبها بخالتها وزوجها، ثم اقتادتهما إلى الغرفة حيث والدتها.

استقبلت والدة "وداد" أختها بترحاب شديد، واحتضنت الأختان كل واحدة منهما الأخرى، وبعد احتساء الشاي وتبادل أطراف الحديث، استأذن زوج الخالة بالذهاب إلى السوق لشراء بعض مستلزمات بيتهم، وليترك الأختين للحديث بحرية..

جلست "وداد" ترقب خالتها ووالدتها.. إنها تنتظر هذه الزيارة منذ مدة طويلة، فزيارة خالتها هي الومضة التي تلمع في الآفاق فتخرجهم من روتين حياتهم المنزلية اليومية..

نظرت "وداد" إلى خالتها نظرة الآمل، فهمت الخالة تلك النظرة، وكأنها تسمع رنة شوق تعانقها، مع أن "وداد" لم تنطق بكلمة..

– يا فاطمة تعالوا لزيارتنا في بيتنا.

– ردت الوالدة:

– لا أستطيع " يا لطيفة" فأنا مشغولة جداً في رعاية البيت والأبناء....و.....و...

خبت شعلة الأمل في عيني "وداد" وظهر الاكتئاب على وجهها..، وكأن الدنيا بأهوالها قد هجمت على روحها ..

لاحظت الخالة ذلك التغير، فبادرت أختها قائلة:

– لا حجة لك، إنه يوم واحد فقط، نأخذكم معنا، ثم ترجعون في المساء قبل حلول الظلام..، فالأبناء في حاجة للتغيير.

رضخت الأم بعد عناء، واستسلمت لرأي أختها، ونظرات ابنتها المتوسلة..

لم تسع الأرض "وداد" من الفرحة، وطارت إلى أخيها وابن أختها تبشرهما..، وبدأت بالاستعداد وتجهيز أغراضها، ودفترها الصغير لتسجّل فيه كل ما ترى وتشاهد، وكأنها ستذهب إلى عالم غير عالمها، عالم جديد في كل شيء.. وفي كل لحظة تسأل والدتها:

– وماذا أضع في حقيبتي؟.. ماذا ألبس.. ماذا؟ وماذا ؟.. وكيف سنركب السيارة ؟، وكم من الوقت الذي نستغرقه في المسير؟..

.. أمي.. لنستيقظ باكراً.. حتى نصل مبكراً.. ونتمتع بالجو الجميل، والبيوت الجميلة هناك.. والأشجار، والزهور.. و .. و...

– نعم يا ابنتي .. التقطي أنفاسك، نامي الآن واستريحي..

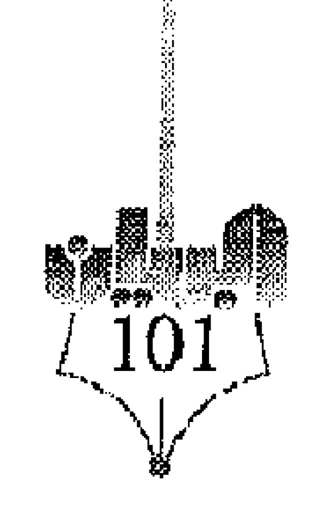
أعدّت "وداد" حقيبتها، ووضعتها بجانب رأسها، كأنها طفل فرح بملابسه ليلة العيد.. استيقظت باكراً، وأيقظت الجميع، وركبوا السيارة انطلاقاً إلى مدينة الأحلام في نظر "وداد"..

* * *

كانت "الأحمدي" من أجمل المدن في الكويت، شوارعها منظمة، بيوتها جميلة مليئة بالزروع والأشجار. أشجار تهتز فرحاً وحبوراً، وأزهارها كأنها "فتاة متوردة" الوجنات، تنثر أوراق الورود على جوانب الطريق" ، وتلك الشوارع مرقمة بأرقام وكأنها أياد تشير أصابعها لتريك طريقك، فلا يمكن أن تضل بها أبداً..، ومن يرتحل إليها في ذلك الزمان، يشعر أنه مسافر إلى بلد آخر.

يخالج "وداد" شعور بالسعادة، وتحس بأنها تغوص في أحشاء الوجود، تُتابع عيناها الطريق، بوداعة العصفور، ورقة الزهور، حتى تصل إلى بيت خالتها .

* * *



مضت تنظر إلى حديقة المنزل، آه، أنت فوق الخيال، ما هذا الجمال، يالروعة الأزهار، ونضرة الأشجار، ياالله، كأن هذه الروضة رسم أبدعته يد فنان عبقري، فأرانا الحياة في أبهى صورها، تتجلى في قلب الربيع...، واسترعى انتباه "وداد" شجرة خضراء، ساطعة الأوراق العريضة، ليست عملاقة الطول، من ينظر إليها يحس أن قلبه يخفق للحياة..

وتساءلت : ما هذه الشجرة، إنها جميلة!!

– هذه شجرة خروع.

– هل أستطيع أن أقتني واحدة مثلها في بيتنا؟

– نعم

عاد زوج خالتها. وبيده بعض البذور البنية اللون كحبة الفاصولياء الحمراء، لامعة كأشعة الشمس.

أخذت الحبوب شاكرة، ودستها في حقيبتها لحين عودتها إلى البيت.

* * *

اقتلعت "وداد" عدة "طابوقات" من حوش منزلهم، وبذرت تلك البذور...، وكل يوم عندما تغرق الشمس بضيائها الكون، تهرع "وداد" في الصباح الجميل إلى شجرتها .. تنظر إليها وهي تنمو وتكبر..

ترعرعت الشجرة، وبدأ ينتشر ظلال ورقها، "وتتمايل أوراقها، عندما تعانقها بسمات النسيم كتمايل الحلم الجميل، وكأنها أجفان فاتنة، ترنو إلى حبيبها....

وفي يوم،، بئيس على نفسها، خرجت من غرفتها، ونظرت إلى شجرتها.. ياللهول، إن أوراقها متدلية إلى الأرض كشعر مُرسل تداعبه الرياح، وقد تكسرت أغصانها.. ملأ الحزن قلب "وداد" وكتمت في حلقها صيحة ألم، تلفتت حولها، ورأت أمها مقبلة عليها، تواسيها، وقد رأت في عينيها ظلمة الحزن، واضطرام الفكر، وما ينطوي عليه قلبها من أسى، وأنه لا سبيل إلى عزائها، لكنها استجمعت شجاعتها وقالت:

إنه ابن أختك تفجّر ينبوع غضبه عندما رفض أخوك اصطحابه معه، فصب جام غضبه على هذه الشجرة المسكينة..

تأوّهت "وداد" متألمة، وتدفقت دموعها،

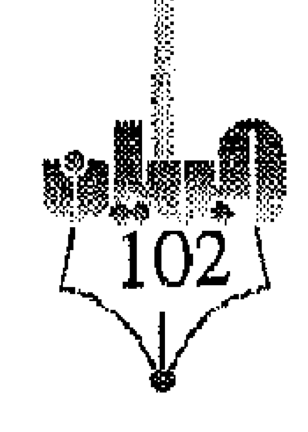
– لِمَ فعلتَ هذا بشجرتي؟

– لِمَ أخرستَ فرحة قلبي؟

– لِمَ أزلتَ شعاع البدر في نفسي؟!

وهمّت بأن تنهر ابن أخيها معاقبة له على فعلته؛ صاحت بها والدتها:

– لا تنهريه، ولا توبخيه.. ألا تعلمين أنه يتيم؟.. وأنه عندما يبكي اليتيم



يهتز عرش السماء؟

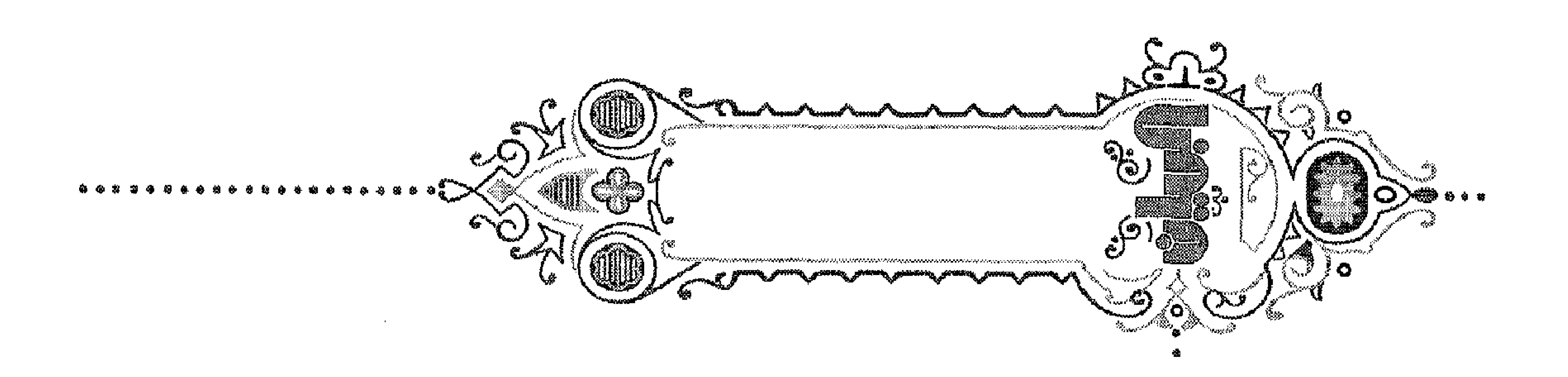
أطرقت "وداد" تصغي لصوت أمّها يعصف في قلبها..

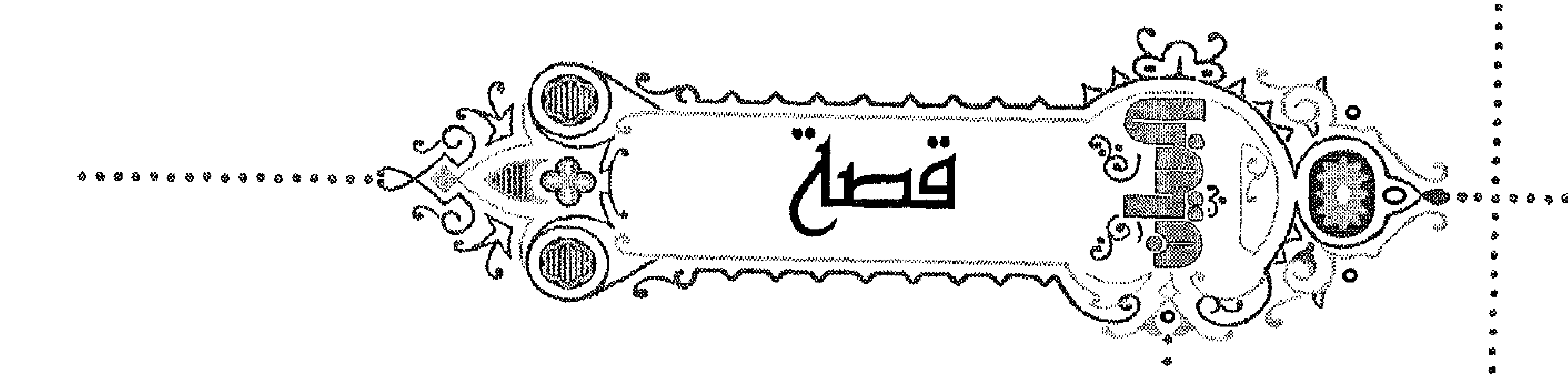
ردّدت في نفسها:

- لقد قسوت عليّ يا أمي، وأنا ألستُ يتيمة؟ ألا يهتز عرش السماء عندما أبكيٌ؟ أبكي شجرتي المحطمة؟؟ ألستُ يتيمة مثله؟ فجعتُ بفقد أبي، فسكنت روحي لوعة أبدية، تتهادى غصّاتها بين ضلوعي..!؟

جففت "وداد دموعها . ، ثم قالت:

- لا بأس يا أمي، سأزرع شجرة جديدة، ليطلع علينا ربيع جديد.





إحســـاس

بقلم: آمنة وليد المسلم
(الكويت)

تنظر حولها .. تشعر بهدوء غريب لم تعتد عليه في هذا المكان، ولكن في الحقيقة كان يوجد ضوضاء خفيفة! تعجبت باتحادها مع المكان.

إنها جالسة في إحدى أركان الجامعة تنتظر محاضرتها كما تنتظر بعض الصديقات اللاتي اعتدن على التجمع معاً قبل بدء المحاضرة.

هي لا تفكر في شيء الآن ولا تريد أن تفكر، كل ما تريده هو الاستمتاع في وحدتها، لم تشعر في نشوة السعادة والطمأنينة التي اعترت جسدها من قبل بهذه الطريقة، وكان مما يزيد من سعادتها وهي جالسة على الكرسي الخشبي مرور بعض الطلبة-طالبات وطلاب- فتسمع جزءاً من أحاديثهم. ثم تسمع صوت المياه المتدفقة من أنبوب المياه الذي يمسكه العامل لرش الحشائش والأشجار.. تستمع إلى صوت الهواء العليل الذي يتخلل ورقات الأشجار القلائل جرّاء فصل الربيع حينما يمتزج مع الخريف.. كل هذه الأصوات شكلت رنيناً موسيقياً رائعاً عذباً للسامع.

تقول في نفسها "لم أشعر بنشوة السعادة القوية بهذه الطريقة من قبل. آه كم أتمنى أن يطول الوقت الباقي على المحاضرة وأن تتأخر صديقاتي؛ لا أريد أن يقاطعني أي شيء."

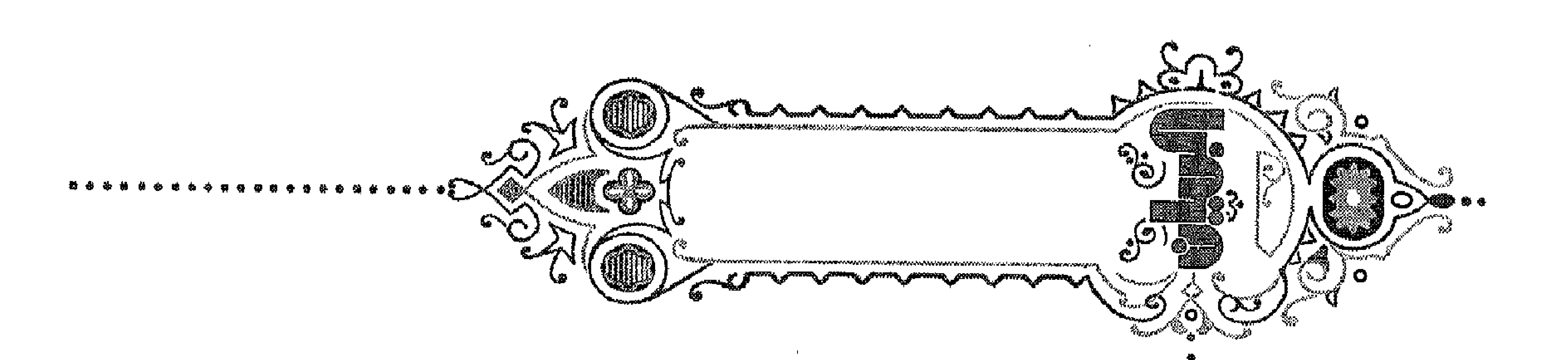
نعم لقد اتحدت مع الطبيعة الصناعية اتحاداً كلياً. ثم خطرت في بالها فكرة بلهاء لكن سرعان ما نفتها من رأسها؛ فلو قفزت واحتضنت الأشجار لفكر الناس على أنها مجنونة. هنا قررت أن لا تفكر بل أن تستمع فقط. ثم أغمضت عينيها ولكن من الطبيعي أن تفكر بشيء ما، فكل إنسان في كل دقيقة لابد له من أن يفكر بشيء وهي نفسها تعرف هذه الحقيقة لذا قامت في التفكير في تنفسها في تتبع مساره من مكان دخوله من الأنف إلى القصبة الهوائية إلى رئتها ثم إخراجه بالطريقة المعكوسة دون أن تتحكم في

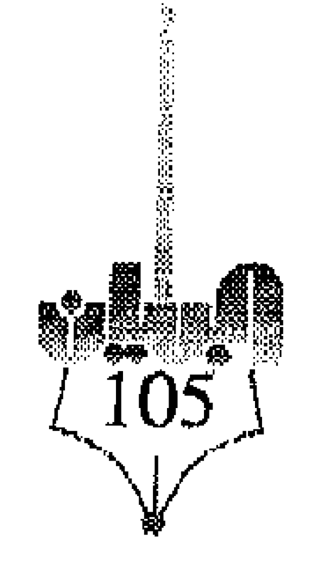
سرعته وقوته، ثم أحست باسترخاء تام وظلت في هذه الحالة قرابة خمس دقائق، ففتحت عينيها ببطء.. لم يتغير شيء حولها فالهواء مازال يداعب الأوراق القليلة والعامل الذي يسقي الزرع لا زال في نفس الركن والهدوء الممتزج بقليل من الضوضاء الرائعة! ولكنها وجدت فتاة تجلس بجانب مقعدها، ثم رأت فتاة ألقت عليها التحية من بعيد فاكتفت فتاتنا بانحناء رأسها قليلاً دلالة على رد التحية، ومن ثم زاد فجأة عن الطلاب، والطالبات ووقف الهواء العليل.

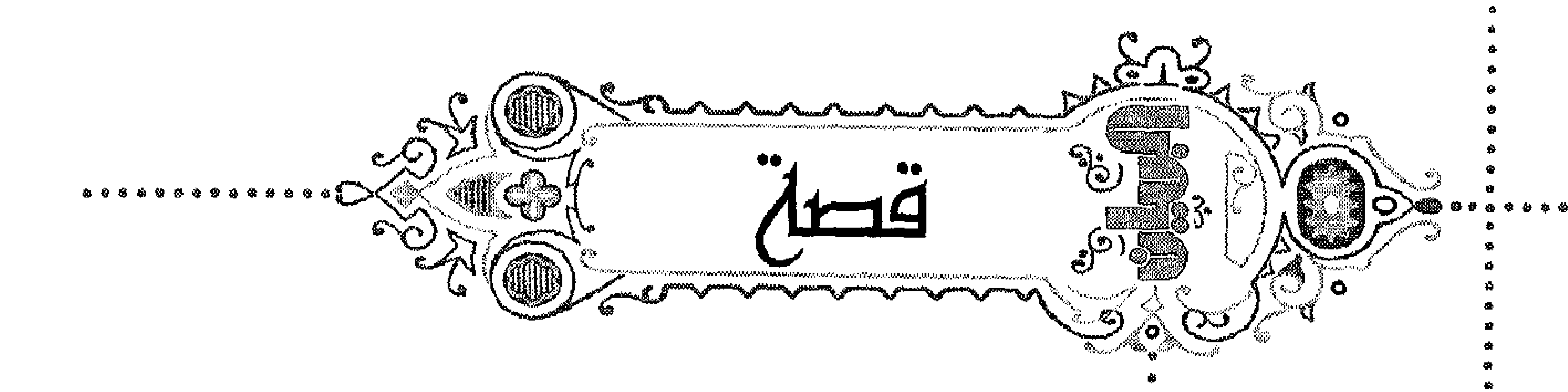
فقالت بصوت مسموع ساخر: تنتهي السعادة دائماً إذا وصلت إلى أوجها.

تنظر إلى ساعتها وتقول: لازال الوقت مبكراً سأحاول استعادة صداقتي مع الطبيعة.

لكنها لم تستطع، فما شعرت به قبل قليل أتى عفوياً من تلقاء نفسه. فأخذت نفساً عميقاً وأخرجته ونهضت من الكرسي الخشبي؛ فقد جاءت إحدى الصديقات وذهبتا لتمشيا معاً لقتل الوقت ثم التوجه إلى المحاضرة مع بقية الصديقات.







حلم .. فحلم..

بقلم: هدى أشكناني
(الكويت)

ألم صداع أفكار تمزق أفكار..

يا ترى هل هذا مسلسل الذكريات؟؟ فلماذا إذاً تبتر الحلقات؟ هنالك مفتاح

ضائع، هنالك قصاصات تائهة.. من الذي سيجمعها ويذهبها بأصابعه الملساء؟

وهناك خلف المرج الأزرق ظلال لا تعرف ظلالاً، مصفوفة كصف جيش يتأهب لسماع نصائح قائد..

وظل بينهم يسري.. ويحطم الصورة التي أراها عن بعد!

ومع كل اقتراب تخف الصورة والظل يُهان بأقدام لا تعرف معنى للإهانة!

تسري ولتأخذ مكانها فوق كل ظل وفي كومة الصور والمشاهد التي باتت بين الذكريات والحقيقة ينسل سجاد من نور ويسري عليه شخص غريب الملامح ذي وجه قمحي وعيناه تراب مبارك!

وما إن وطأت قدمه أمامي إلا وانجلت تلك السجادة الغريبة

ففزعت وقلت بصرخة مفاجئة: ((لا تقع!!))

فابتسم وقال لي: لا تخشي أنا بخير

لم تكن جملة طويلة، لكن صوته الدري بدا يداعب نسمات مسمعي رحت لأحلم بعالم بعيد المدى رغم حلمي الأول الذي بعد لم ينتهِ...

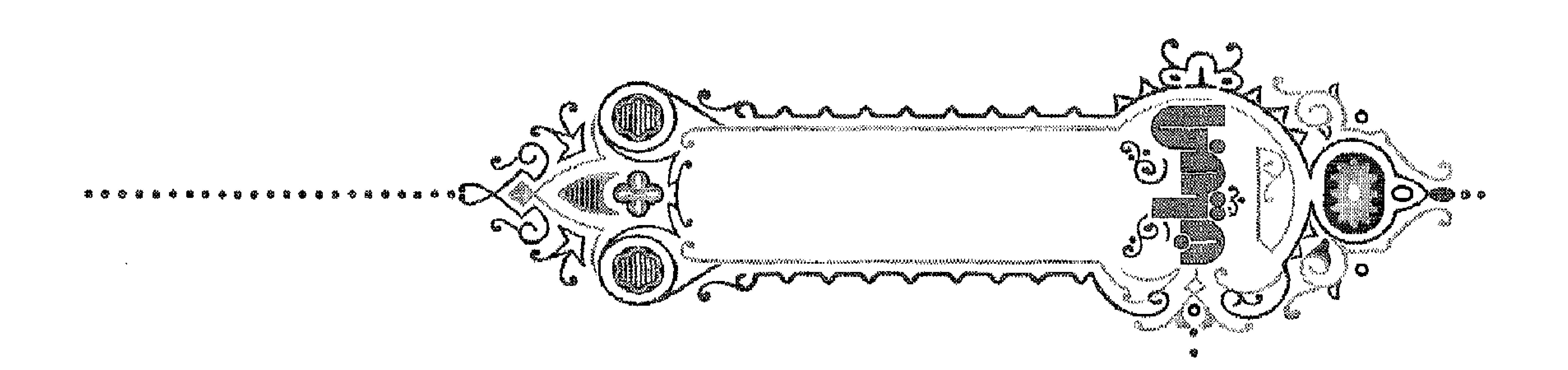
((آسفة يا آنسة.. لم أكن أقصد))

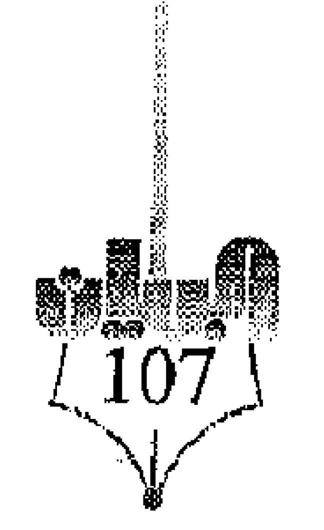
لقد سكبت النادلة القهوة الساخنة على معطفي من دون قصد

فجاوبتها: "لاتخشي أنا بخير"!

فقالت: ((وهل المعطف بخير؟))

فقلت لها بعد صمت: لم أسأله عن ذلك!
فقالت: ماذا؟ من هو؟
واكتفيت بالابتسام والصمت المميت وانسل نور جديد في فضاء سمائي وراحت الأحداث تعيد نفسها مع أول ظل من ظلال الخريف..
يا ترى كيف لنا أن نحلم حلماً في بطن حلم لم نستيقظ منه بعد..؟







الإعلان عن جائزة الحمد للإبداع الشبابي



أعلنت رابطة الأدباء عن جائزة جديدة للإبداع ،حيث صرّح رئيس اللجنة الإعلامية في رابطة الأدباء الكاتب فهد الهندال بأن الرابطة أبرمت اتفاق تعاون مع رجل الأعمال أحمد حمد الحمد، والذي بموجبه تقوم رابطة الأدباء بإدارة وتنظيم « جوائز أحمد حمد الأحمد العبد اللطيف الحمد للإبداع الشبابي الكويتي» لعامي ٢٠٠٧ - ٢٠٠٨,

وتأتي هذه المبادرة من أحمد الحمد، وهو أحد رجال الأعمال العاملين في قطاع الشركات النفطية، دعماً منه للشباب الكويتي من ذوي المواهب الإبداعية.

والجوائز هي عبارة عن مسابقات في القصة القصيرة والشعر الفصيح والبحث الأدبي والرواية، وتشمل ثلاث فئات، الأولى تخص طلبة وطالبات الجامعات والمعاهد الحكومية، والفئة الثانية تشمل طلبة وطالبات المرحلة الثانوية في المدارس الحكومية والأهلية، أما الفئة الثالثة فهي موجهة لأعضاء رابطة الأدباء ومنتدى المبدعين. والمسابقات تشمل أيضاً جوائز مالية لكافة الفئات على المراكز الثلاثة الأولى.

وأعربت رابطة الأدباء عن تقديرها وشكرها للأستاذ أحمد حمد الحمد على مبادرته والتي تهدف الى خلق تعاون بين رابطة الأدباء وهي احدى جمعيات النفع العام ورجال الأعمال بالقطاع الخاص.

من جانبه قال أحمد الحمد بأن مبادرته هذه لم تأت من فراغ، وإنما واجب يحتمه حرصه على دعم أبناء الكويت في كافة المجالات لتقديم وجه الكويت الحضاري وتحفيز الشباب الكويتي على الاطلاع والإبداع وشغل وقت الفراغ وخاصة في فترة العطلة الصيفية.

والجدير بالذكر بأن أحمد الحمد له إسهامات عديدة في دعم الأنشطة الاجتماعية والثقافية في الكويت.

آفاق فن الصوت الكويتي ندوة في الرابطة

نظمت رابطة الأدباء ندوة بعنوان "آفاق في فن الصوت" حاضر فيها كل من يوسف السريع، وأحمد الصالحي وقدم لها وأدارها الدكتور عباس الحداد.

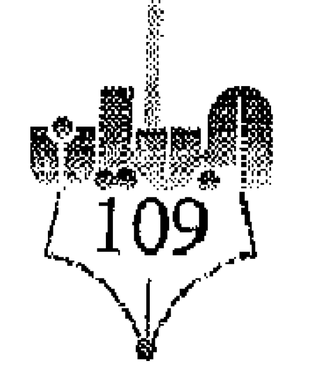
في بداية حديثه قدم يوسف السريع، لمحة سريعة عن تاريخ الفن والغناء في الكويت، ملمحاً أن التراث الكويتي كان تراثاً غنائياً بالأساس أسس له الشاعر عبدالله الفرج الذي نقل من الهند بعض الأصوات نتيجة تأثره ولقاءاته بفنانين هناك، وقال لقد كان له الإسهام الأول والإثراء الحقيقي في الساحة الغنائية في الكويت والخليج وترك ثروة نادرة كان لها تأثيرها على المنطقة كلها.

وأضاف : فن الصوت في الخليج هو بمجمله إرث عبدالله الفرج الذي تكونت معه ثقافة فنية أثرت بشكل واسع في المنطقة ولا يزال الخليجيون يأخذون من هذا الإرث.

وقال :لاشك في أن الفرج أسس وطور فن الصوت الأصيل وأضفى عليه لمسة فنية إبداعية مميزة ،وكان لتواجده في الهند ميزة نقل هذا الفن إلى المنطقة.



وتناول السريع فن الصوت في الكويت ومبدعيه الأوائل والتسجيلات الأولى بأصوات الفنانين، فذكر أن أول تسجيل ظهر عام ١٩٢٧ للفنان



عبداللطيف الكويتي وسجل في بغداد آنذاك. ثم عرض على الجمهور مجموعة من هذه التسجيلات، شارحاً تكنيك التسجيل، وتكنيك العازفين، و قال : هذه التسجيلات وثقت فن الصوت بأصوات فنانين مثل يوسف البكر وعبداللطيف الكويتي ومحمود الكويتي وعبدالله الفضالة وغيرهم.

ثم تناول السريع مرحلة الستينات والتطور الذي اضافه الفنان سعود الراشد بإضافة كلمات جديدة على اللحن فضلاً عن إضافة جمل لحنية جديدة.

وذكر أحمد الصالحي، في بحثه المعنون 'التوشيحة في فن الصوت الكويتي' أن فن الصوت في الكويت يعتمد على مقومات عدة تشكل بنيته الموسيقية والشعرية، تتزايد أو تتناقص بمرور الزمن. و تعتمد في مجملها على ذاكرة المطرب ومدى استيعابه لأصول الصوت وغنائه.

و قال :بالعودة إلى مرحلة ما قبل التسجيلات أي قبل ٨٠ سنة نجد أن ثمة أنماطاً غنائية اندثرت وغابت وحلت محلها أشكال أخرى، وأن هذه التغيرات طالت كذلك بعض الخصائص الغنائية التي كانت تؤدى داخل الصوت ومنها جزئية التوشيح أو التوشيحة.

وأوضح الصالحي أن التسجيلات الأولى ليوسف البكر مثلاً كانت تنتهي من دون استخدام التوشيحة على عكس ما هو شائع اليوم وقال : إن هذا دليل على أن التوشيحة لم تكن أساسية عند عبدالله الفرج أما اليوم فقد باتت أساسية في نهاية كل صوت.

كما إن التوشيحة طرأ عليها كذلك بعض التغييرات كأن تكون في منتصف الصوت ثم عودة الى اللحن الاساسي وليس في نهايته.

أما بالنسبة لأنواع التوشيحات، ذكر الصالحي بأن التوشيحات المستخدمة بالصوت في الكويت هي أربعة انواع الأول: تكون فيه التوشيحة مستقلة في اللحن والشعر عن لحن وشعر الصوت الأساسي وبمقام مطابق لمقام الصوت الأساسي.

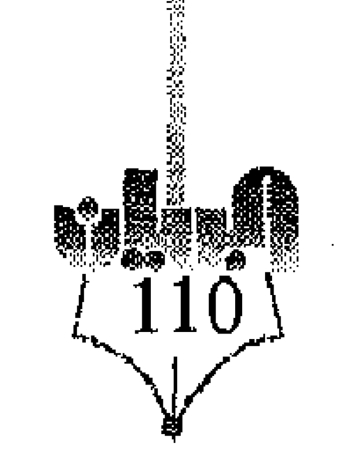
و الثاني: شبيه بالأول لكن الاختلاف يقع في أن المقام المستخدم في التوشيحة مختلف عن أما الثالث : فهو من أندر أنواع التوشيحات يكون فيه لحن التوشيحة بالأساس لحن صوت آخر قد اقتطع واختصر ليكون بهيئة توشيحة.

و الرابع تكون فيه التوشيحة من النص المستخدم نفسه في الصوت حيث يؤدي المطرب البيت الأخير من القصيدة المغناة بالصوت ولكن بلحن مختلف وبسيط ومن المقام الأساسي نفسه.

تعقيبات

وفي تعقيبة أثنى الدكتور خليفة الوقيان على المحاضرين وعلى موضوع الندوة وقال: إن هذه الفنون ترقق القلوب وتفتح آفاقاً إنسانية للحفاظ على البقية الباقية من قيمة الإنسان ضد ما تتعرض له الفنون من همجية تحويل الفنان والإنسان بشكل عام إلى آلة.

وأوضح الوقيان إنه في البحث العلمي لا يوجد الجزم، و من الأجدر



أن يشكك الباحث ولا يلقي بالإحكام على الأمور حتى تثبت صحتها.

السفير المجرن يستعرض محطاته الثقافية في الرابطة

استعرض السفير السابق محمد المجرن الرومي الذي يشغل الآن منصب مدير إدارة البحوث والاعلام العديد من المحطات التي توقف عندها خلال عمله الدبلوماسي سفيراً للكويت في عدد من دول العالم.

أدار اللقاء في ديوانية رابطة الأدباء الدكتور عادل العبدالمغني، الذي أشار إلى سيرة الضيف الحافلة بالاعمال والعطاءات على مدى ثلاثين عاماً

تحدث الرومي عن محطات دبلوماسية في حياته، من خلال تمثيله للكويت كسفير في الهند بلد ، و مصر التي أوضح أنه يعتز بها وان دراسته كانت فيها، ثم قطر، ثم باكستان ، وذكر أنه أثناء وجوده فيها عاصر تحولات سياسية مهمة تمثلت في تغيير نظام الحكم من الديموقراطي إلى العسكري.

وأوضح أنه بعد ذلك انتقل من الشرق إلى الشمال الغربي، ناحية القطب الشمالي حيث البرودة الشديدة، وبالتحديد في السويد.

وكشف الرومي عن مزايا العمل الدبلوماسي وقال : أن الدبلوماسي يمثل بلده، ويحاول نقل صورة مشرقة عنها، فضلا عن تعلم اللغة المحلية للبلد الموجود فيه، كما أوضح أن من أهم صفات الدبلوماسي الناجح الاهتمام بكل التفاصيل في البلد المقيم فيه والالتقاء بجميع أطياف المجتمع.

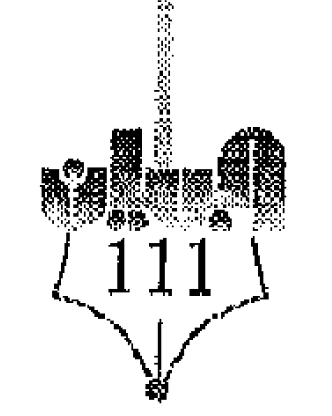
وعن مساوئ العمل الدبلوماسي قال الرومي : ينحصر في الغربة، التي قد تتسبب في بعض المشاكل من خلال تعليم الأبناء في المدارس والجامعات، وكذلك بعض الخدمات الصحية التي قد لا تتوافر في البلد الذي يوجد فيها الدبلوماسي، والأمن وغيرها.

وتطرق الرومي إلى وجوده في الهند مشيراً إلى أنها تضم أجناسا متعددة، وجغرافيا متفاوتة وأن الروبية فيها مكتوبة بست عشرة لغة، وأن فكرة تعدد الأديان قد دفعته إلى وضع كتاب، إلا أنه بعد رجوعه إلى الكويت لم يتمكن من إنجازه، وأن الموضوع مازال قائماً في حساباته، وأوضح أن باكستان بها جغرافيا متميزة، والسويد تتميز بالنظام والحضارة والاهتمام المكثف بالفنون والآداب والحركة المسرحية وإصدارات الكتب وغيرها.

وأشار الرومي إلى كتابة «آراء وخواطر» الذي جمع فيه مقالاته وآراءه التي نشرت في الصحف والمجلات الكويتية.

عالية شعيب : تحاضر عن تجربتها الكتابية

استضافت رابطة الأدباء الدكتورة عالية شعيب في محاضرة بعنوان " التجربة الإبداعية " تحدثت فيها عن تجربتها الإبداعية، وقدمها الكاتب ماجد القطامي الذي وصف عالية بقوله :



'هي كائن يتمتع بدفء إنساني، وذوق رفيع، وتحمل في أعماقها شفافية حقيقية، وأحاسيس متوهجة بالحياة'.

وقال القطامي 'شغفت بهواجس المرأة وقضايا الجسد بحثياً وقصصياً وشعرياً وتشكيلياً وكتبت بحميمية عكست عاطفة بريئة تجاه الأب وحنان البيت، سطرت كلمات تعبر عن كينونتها السرية الدفينة بلغة غنية بالخواطر تتدفق كنهر غامر، نزخر بالتأمل والارتحالات عبر أطياف الماضي، وضفاف الحاضر وآفاق المستقبل.

استعرضت شعيب تجربتها بقولها أنها بدأت عام ١٩٨١ في أول عام لها في الجامعة، وأنها أصدرت أول قصة بعنوان 'امرأة الانتظار'، ثم مجموعتها القصصية 'امرأة تتزوج البحر' في عام ١٩٨٩ هذه القصة والمجموعة القصصية جاءت لتعبر عن الواقع الذي تعيش فيه واقع البيئة والمجتمع الكويتي، وتعرضت فيه لقضايا المرأة الكويتية التقليدية.

في عام ، ١٩٨٩ سافرت إلى بريطانيا لاستكمال دراستها في جامعة برمنغهام وأنتجت قصة قصيرة بعنوان 'بلا وجه'، وهي قصة 'تحمل تشريحاً عميقاً وجدلياً لقضايا المرأة'، كما وصفتها وكانت آخر قصة قصيرة، ثم أنتجت في عام ١٩٩٣ ديواناً شعرياً بعنوان 'العناكب'، وهو كما وصفته 'ديوان غربي'، بمعنى أنه يحمل صوراً غربية ونمطاً غربياً.

على المستوى التشكيلي، كانت تجربة الغربة لشعيب مفيدة لها، حيث تعلمت الرسم في بريطانيا بالفحم والرصاص في عام ١٩٩٢، ثم نظمت أول معرض لها في برمنغهام عام ١٩٩٣.

العودة إلى الكويت

في عام ١٩٩٤ عادت إلى الكويت لاستكمال عملها الأكاديمي في الجامعة، وفي هذه الفترة أنتجت كتاب 'الذخيرة'، وهو عمل شبه وطني - كما وصفته - ثم أقامت ثلاثة معارض تشكيلية اعوام ١٩٩٤، ١٩٩٥ و١٩٩٨ ومنذ عام ١٩٩٤ حتى عام ٢٠٠٠ لم تنتج أي كتب أو إبداعات بسبب التدريس.

وفي عام ٢٠٠٢ ألفت أول كتاب لها كأستاذة جامعية يحمل اسم 'نهج الوردة'، وهو ديوان شعري يمثل التحدي والخروج ويقيم اسقاطات إبداعية وتداخلات مع التشكيلي، كاستخدام الألوان ومفردات اللوحات.

ثم تطرقت بعد ذلك إلى الأبحاث التي أنتجتها، فكان أول بحث ودراسة تحمل عنوان 'كلام الجسد'، وهو تحليل لغوي واستبياني للقرآن الكريم، وكان ذلك في عام ٢٠٠٢ ثم دراسة بعنوان 'مشروعية الخطأ'، وهي تحمل مفارقة تشير إلى متى يكون الفعل الخطأ صواباً أو صحيحاً؟

وفي عام ٢٠٠٢ عادت إلى الشعر مرة ثانية بديوان 'أحبك لا أحبك'، وهو ديوان يتحدث عن الخيانة واعتمد على العفوية في الألفاظ.

وتحدثت عالية عن أهم كتاب ألفته وهو كتاب 'سأغلق هذا الباب خلفي'، وهو - كما وصفته - إسقاط شخصي على تجربتها مع والدها الذي توفي عام ١٩٩٤، وأكملت أنه

يمثل بداية حقيقية لها في الإبداع.

وفي عام ٢٠٠٥ أنتجت رواية 'طيبة'، وهي رواية يظهر فيها الجسد بوضوح، ويتم من خلالها تشريح جدلي لتجربة المرأة في جسدها وموضوعات أخرى لم تطرق من قبل، لكن المحور الرئيسي فيها هو الجسد وأقامت معرضاً تشكيلياً تحت الاسم نفسه 'طيبة'.

أنشد في الكويت شعراً وزير الصحة القطري يزور الرابطة

زار الرابطة الشاعر ووزير الصحة القطري الدكتور محمد أحمد حجر، وألقى بعضاً من أشعاره ومنها قصيدة بعنوان 'خذ الدواء لكي تنأى عن الضرر' قال في جانب منها :

آمنت بالله والمقدور والقدر
ولا أقول إذا أهملت من قدري
قد ينسب الفوز إنسان لحكمته
وينسب الفشل المذموم للقدر
لا تلق نفسك للأمراض مدعياً
داء القلوب بأمر الله والقدر
أو تترك نفسك للأهواء طائعة
بل صن حياتك بالتحصين والحذر

و أنشد قصيدة اخرى عن الكويت كان قد كتبها إبان غزو العراق للكويت تذكر فيها أيام صباه ودراسته في مدارسها.. قال فيها:

اسم الكويت يثير اليوم أشجاني
تلك الكويت بلادي موطني الثاني
درست فيها ولن انسى فضائلها
درست فيها صبيا بين خلان
فما عرفت بها سأما ولا مللا
وكيف يسأم من يحيا ببستان؟

الجامعة تكرم الشاعرة غنيمة زيد الحرب

كرّم قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة الكويت الشاعرة غنيمة زيد الحرب ضمن احتفالية يوم الأديب الكويتي التي أقيمت برعاية الدكتور عبدالله الفهيد مدير الجامعة وبحضور أساتذة وطلاب كلية الآداب.

بدأ الحفل بكلمة ، الدكتور يسر وجيه المدني القائمة بأعمال عميد كلية الآداب، رحبت فيها بالشاعرة المحتفى بها وبأهمية النشاط الثقافي في تكريم المبدعين الكويتيين. ثم قدم الدكتور تركي المغيض أستاذ الأدب العربي في الجامعة قراءة في شعر غنيمة زيد الحرب تلمست ملامح متنوعة من تجربتها الشعرية في قصائدها الوطنية والوجدانية.

وقال المغيض هي 'المسكونة بالشعر والجاعلة من نفسها معادلاً موضوعياً للوطن وناسه، فعشقها للوطن عنيد وصوفي.

وأضاف أنه شعر 'يقوم على التأمل في الحياة والبحث في الكون، وسبر أغوار النفس، واستشراف آفاق الوجود، والاهتمام بعالم الروح والمعاني والمثل وطلب الحقيقة، مع ملامسته للفضاءات الصوفية والإشراقات الروحانية، وإطلالات على الجانب الميتافيزيقي'. فالقصيدة عند غنيمة زيد الحرب التي أصدرت حتى الآن أربعة دواوين هي: 'قصائد في قفص

الاحتلال - ١٩٩١'، 'هديل الحمام ١٩٩٣'، 'أجنحة الرمال ١٩٩٣'، و'في خيمة الحلك ١٩٩٣'

وجرى تكريم الشاعرة بدروع تذكارية مقدمة من قسم اللغة العربية ، كما قدمت لها الدكتورة نورية الرومي درعا تذكارية باسم عائلة الرومي مشيرة إلى العلاقة القديمة التي تجمع عائلة الرومي بوالد الشاعرة ولمكانته لديهم منذ أسفار بحرية قديمة.

وأدلت الدكتورة هيفاء السنعوسي في مداخلتها بشهادة أدبية في الشاعرة، تبعها عرض طلابي قدم فيه الطلبة عرضا لسيرتها، رووا فيها تجربتها الشعرية وقصيدة مختارة.

ثم أنشدت الشاعرة غنيمة زيد الحرب مقاطع قصيرة وسريعة من شعرها .

أعضاء منتدى المبدعين يحيبون أمسية سردية في الرابطة

أحيا عدد من شباب منتدى المبدعين أمسية سردية في رابطة الادباء، قدمها وأدارها الكاتب فهد الهندال بقوله: لكل منا في حياته محطات كثيرة، يعبر منها الى ضفاف جديدة، يبحث فيها عن أي قبس ينير له عتمة قد تعتري دربه الطويل نحو علو أسمى، ينظر في قمته فضاء العالم الممتد في أفق العقل والوجدان.

وأضاف: أثناء عبوره بين ضفاف العمر، ثمة جسور عديدة، منها راسخة تنزع من أرضها جذوراً عميقة، تثبت أركان الجسر، فيطمئن العابر إلى أن ثمة طريقا آخر في نهاية الجسر'.

و قدم الهندال ا لشباب المشاركين بقوله 'يسعدنا أن نتعرف على أولى عتبات النص لدى شباب بدأوا أولى خطوات الابداع فيما ترجموه من عوالمه الذاتية، وما رصدوه من عالمهم الأكبر.

نقدم لكم أسماء من جملة أسماء كثيرة شكلوا في طموحهم الشاب أجمل مشروع لتنمية الكاتب الكويتي منذ بدايته مع عالم الورق، فمنتدى المبدعين، ومنذ بدايته أوائل القرن الحالي والى اليوم، يقدم أسماء ونصوصا أستطاعت أن تحجز لها حضوراً مستمراً، معتمدين في ذلك على ثقة بأنفسنا وبمن تحمسوا



وبادروا لرعايتنا لنؤكد أن المبدع لا يرضى لأحد غير نفسه ليكون معلما لها، وإلا باتت أفكاره المهضومة سلفاً مجرد أسفار تحمل'.

استهل الامسية عبدالعزيز الحشاش الذي عالج جانباً اجتماعياً موجوداً في حياتنا اليومية ألا وهو الاهتمام الزائد بالمظاهر الشكلية، فجاءت مشاركته الاولى بنص قصصي بعنوان 'هوس' تناول فيه هوس إحدى السيدات بالنظافة 'أم حسين جارتنا مهووسة بالنظافة إلى حد المرض'.

فمنذ أن وعيت على الدنيا وأنا أرى جارتنا أم حسين تهتم بنظافتها بصورة غير طبيعية فهي تغسل يديها بالماء والصابون كل ربع ساعة طوال اليوم'.

وجاءت المشاركة الثانية ليحيى طالب بقصتين قصيرتين الأولى بعنوان 'زرقاء مبكرة جدا' اعتمد فيها على ادائه الصوتي واختيار نهاية وبداية للجمل في توصيل المعنى وخلق مشاهد بصرية لأحداث يومية عادية كاشفا عن تفاصيل دقيقة.

'على الطرف الآخر البعيد، على الطرف الآخر الذي تحجبه الأشجار، على الطرف الآخر من مواقف السيارات في سوق شرق قرب مركز سلطان، تقف سيارات قليلة في تلك الساعة المتأخرة'. هكذا بدأت 'لوحة زرقاء مبكرة جدا'.

وكانت المشاركة الثالثة لحميدي حمود وجاءت معتمدة على مواقف خيالية يختلط فيها التشاؤم بالأمل، إن كان التشاؤم هو الطابع الغالب عليها، وشارك بقصتين هما 'أمامها' و'المربع'.

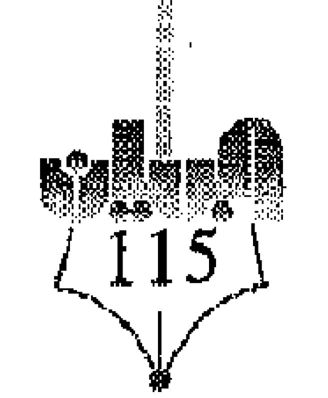
'شعر باحتباس أنفاسه، احتباس إحساسه، خيل إليه انه معلق بين السماء والأرض، في مساحة ضيقة، بل في مربع ضيق طوله كالعرض.

أما المشاركة الرابعة فكانت لهدى اشكناني من طالبات قسم اللغة العربية في جامعة الكويت وكان الغالب على مشاركتها روح الشعر ومخيلته.

دكتوراه فخرية للبابطين من السودان

منحت جامعة الخرطوم الأديب والشاعر الكويتي عبدالعزيز سعود البابطين درجة الدكتوراه الفخرية في الآداب تقديراً لدوره وعطائه المتميز في مجال العلوم والآداب وخدمة المجتمع.

تسلم البابطين الدكتوراة الفخرية من نائب الرئيس السوداني علي عثمان طه في احتفال أقامته الجامعة لتوزيع الدرجات العلمية والفخرية حضره عدد من الوزراء والمسؤولين واعضاء السلك الدبلوماسي وعدد من العلماء والمفكرين من مختلف دول العالم كرمتهم الجامعة ومنحتهم شهادات رفيعة على عطائهم المتميز.





مريم الكندري: الحوار من القيم الإسلامية والثقافة الديموقراطية

قالت الدكتورة مريم الكندري في ندوة بعنوان (حوار السلام.. رؤية جديدة) أقيمت في رابطة الأدباء وأدارتها القاصة استبرق أحمد.:إن السلام تحية أساسية عند المسلمين، كما انه تحية أساسية عند الدول التي تولي الإنسان أهمية وتفتح أكثر من مجال للتحاور مع الطرف الأخر، وأوضحت أن الحوار قيمة من قيم الثقافة الإسلامية، والثقافة الديموقراطية.

واستعرضت الكندري مجموعة من الأفكار والتساؤلات في واقع المسرح السياسي الذي نعيشه اليوم في منطقة الشرق الأوسط و قالت إننا في هذا المسرح : لا نعرف موقعنا من الاعراب 'بعدما فقدنا قدرتنا في النظر إلى أنفسنا بأبعد من حالة التقوقع تحت لواء قبليات تكرس للصوت الواحد والنظرة الأحادية'. ولا يرى الإنسان في هذا الواقع سوى الدمار، والخراب، والتصفيات الشخصية، والاغتيالات السياسية،'

وأضافت : مشاهد البرامج المتلفزة والصحف والتعليم لا تعزز في محتواها إلا العنف والتطرف والصراع والقوة والهيمنة ولا تكشف إلا عن ثقافة عسكرية'.

وتساءلت: كيف يكون المستقبل حينما نجد أنفسنا بعد كل هذه الحروب قد فقدنا كل قدرتنا المادية والبشرية وتعطلت لدينا مشاريع التنمية، وتعطل التعليم عن إنتاج الأفضل بسبب تكريس مفاهيم حرب لا تأتي إلا بخسائر اقتصادية واجتماعية وسياسية كثيرة.

وأجابت بأن الحل هو في الدبلوماسية، وأشارت إلى مبادرة السلام التي تقدمت بها المملكة العربية السعودية عام ٢٠٠٢ وأنعشتها في قمة الرياض الأخيرة عام ٢٠٠٧ والتي تدعو إلى السلام الكامل مع اسرائيل، و قالت: إنها تؤكد واقعية هذا الحل كمنهاج برغماتي يخدم إمكانات المنطقة بدلا من التصعيد الإيديولوجي فهذا التوجه العملي (البرغماتي) 'ما هو إلا منظور جديد نحو سلام عادل يرحم مقدراتنا البشرية والمادية والبيئية ويحفظ إمكاناتنا لمستقبل أكثر استقلالا'.

اليونيسكو تحتفل باليوبيل الذهبي لمجلة العربي العام المقبل

اعتمد المجلس التنفيذي لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونيسكو) اقتراح الكويت بإدراج احتفالية مجلة العربي بيوبيلها الذهبي في العام المقبل ضمن فعالياتها الثقافية الدولية.

وقالت مجلة العربي في بيان صحفي أن رئيس تحريرها الدكتور سليمان العسكري أرسل إلى مندوب الكويت الدائم لدى ال 'يونيسكو' ورئيس اللجنة الاستشارية لخطة تنمية الثقافة العربية عبدالرزاق

النفيسي اقتراح مشاركة المنظمة في احتفالية المجلة باليوبيل الذهبي.

وأضافت أن نحو ١٠٠ دولة تقدمت لل 'يونيسكو' للحصول على دعم مشاركتها بفعاليات ثقافية وعلمية في احتفالية العربي مشيرة إلى أن المنظمة وافقت في اجتماعها الذي عقد الأسبوع الماضي على قبول نصف المتقدمين.

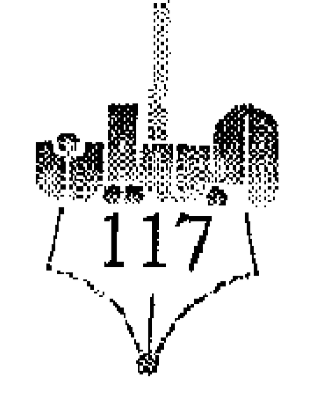
رابطة الأدباء تحتضن أمسية كويتية- إيرانية

احتضنت رابطة الأدباء كوكبة من الشعراء والأدباء الإيرانيين وتخللت الاحتفالية أمسية أدارتها الروائية فاطمة يوسف العلي، حيث استعرضت بإيجاز تاريخ تعزيز التواصل بين مثقفي البلدين نظراً للقواسم المشتركة والرؤى والطموحات المتشابهة لهما والجذور الممتدة في العمق في المجالات كافة.

وعرضت أسماء معاصرة وتاريخية من إيران، وكيف حققت طفرات مهمة على الساحة الثقافية العالمية من مثل دولت آبادي الروائي الإيراني العالمي والترجمات التي قامت وبلغات متعددة لرواياته وترشيحه لجائزة نوبل حيث يمثل لإيران ما يمثله نجيب محفوظ للأدب العربي.

وذكرت العلي أيضاً الشاعرة المعاصرة بروين اعتصامي، وسعدي الشيرازي الذي أقامت له مؤسسة البابطين احتفالية في ١٢ إبريل، وأثنت على المؤسسات الثقافية في إيران وجهود "دار أصحاب القلم" وكلية الآداب ومعرض الكتاب في طهران، لما لمسته من اهتمام من قبلهم بالأدب والشعر الكويتي، وترجمة موسى بيدج لمختاراتها القصصية "عصا أبنوس" بطبعتها الثالثة.

وفي الملتقى قدم الدكتور محمد علي آذرشب التهاني إلى الأديب حمد الحمد بمناسبة انتخابه أميناً عاماً للرابطة، وتمنى باسم أدباء إيران لمجلس إدارة الرابطة الجديد كل التوفيق والسداد. وتحدثت الدكتورة



سهيلة جواد برستكاري عن رحلة الكلمة وتطورها خلال القرون،مؤكدة على التمازج الثقافي العربي-الإيراني الذي ساهم في إحياء اللغة الفارسية وعنفوانها وأغنى اللغة العربية بمعان وجماليات لا غنى عنها. وألقى الدكتور أمير محمود أنور قصائد باللغتين العربية والفارسية نالت استحسان الحضور. وأكد الدكتور سمير أرشدي أستاذ اللغة الفارسية في جامعة الكويت أهمية الترجمة مستشهداً بترجمة قصص الروائية العلي للفارسية وتعدد طبعاتها وانتشارها في المحافل الثقافية الإيرانية وقصائد سعاد الصباح التي لاقت رواجاً وترحيباً لدى الأوساط الأدبية في إيران.

وطالب الأديب سليمان الحزامي بتأسيس مركز للترجمة بالتعاون بين رابطة الأدباء والمستشارية الثقافية الإيرانية لترجمة عيون الأدب المعاصر في اللغتين وتحقيق التمازج الأدبي ميدانياً.

فيما أشاد الأمين العام السابق لرابطة الأدباء عبدالله خلف بأهمية الثقافة الإيرانية وضرورة الاهتمام برجال الثقافة والأدب.

إصدار جديد

حسن حامد في كتاب جديد: فاطمة يوسف العلي رائدة الرواية الكويتية

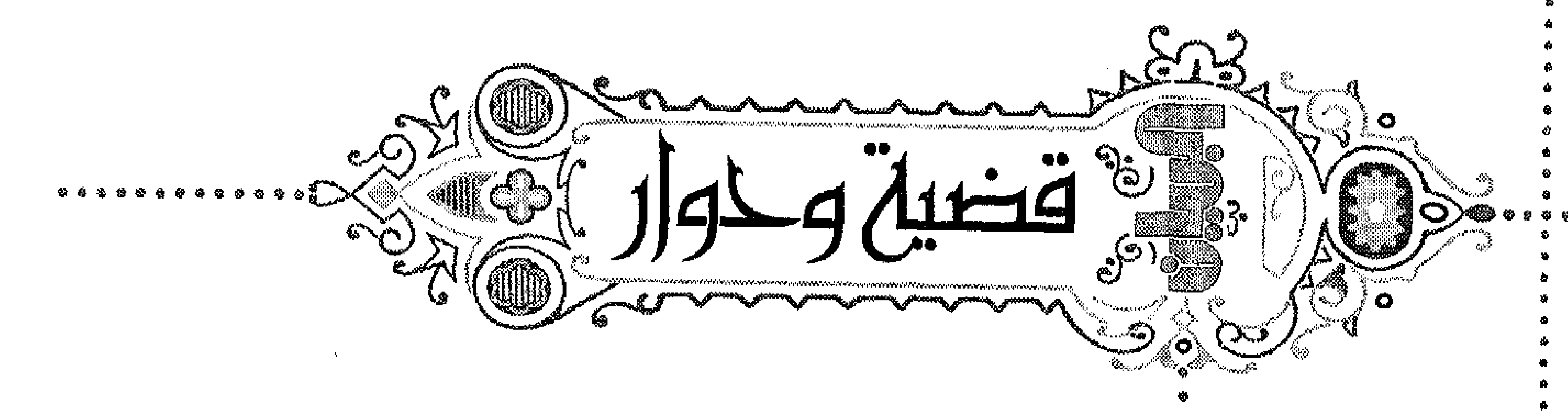
صدر أخيرا للناقد المصري حسن حامد كتاب بعنوان 'فاطمة يوسف العلي رائدة الرواية الكويتية النسوية والقصة التشكيلية'، متناولاً الخصائص والسمات الفنية التي تضمنتها أعمالها الإبداعية، بداية من رواية 'وجوه في الزحام' التي صدرت عام ١٩٧١، واعتبرت - تاريخيا - اول رواية نسوية تصدر في الكويت، ومروراً بمجموعاتها القصصية 'دماء على وجه القمر' و'وجهها وطن' و'تاء مربوطة' و'لسميرة واخواتها'، وانتهاء بدراستها النقدية 'عبدالله السالم' و'الحراك الاجتماعي في الكويت' وعصاي أبنوس' الترجمة الفارسية لقصصها.

و أشار المؤلف إلى أفكار فاطمة العلي التنويرية، التي اجتهدت من خلالها في خدمة مجتمعها على المستوى الثقافي، وعلى مستوى العمل النسائي العام، وانطلقت من خلالها في تقديم رؤى اصلاحية لكثير من القضايا العربية، خاصة تلك التي تتعلق بالمرأة، و تناول الكتاب ريادة الكاتبة في مجال القصة التشكيلية، وهي القصة التي تعتمد على المقومات الفنية للفن التشكيلي، من واقع انتمائها وخبرتها بهذا الفن.

و يطرح الكتاب رحلة فاطمة يوسف العلي مع القلم في ثلاثة أقسام، الأول يتناول بالتحليل النقدي رواية 'وجوه في الزحام' ويؤكد المؤلف خلاله أهمية هذه الرواية بمعيار الزمن الذي صدرت فيه، ثم في القسم الثاني يتناول عناصر التجربة الإبداعية، مؤكدا أن الكاتبة

اتسمت بظاهرة الحياد الإبداعي وهي الظاهرة التي تدرك العلاقات التشكيلية المتشابكة بين الأشياء، والمفعمة بالوجدان الحي والمحملة بالتجربة الفنية الذاتية الصادقة، وفي القسم الثالث يتناول دورها الريادي في العمل النسوي العام، وكيف كانت جديرة بأن تكون سفيرة حسنة لمجتمعها في الخارج. ولا يخلو الكتاب من وقفات قدم خلالها المؤلف شهادات حية لفاطمة يوسف العلي عن مشوارها وعالمها الإبداعي. وما يميز الكتاب لغته السهلة المبحرة بعيداً عن استخدام المصطلحات النقدية الجافة والصماء، وهو بهذا يقدم رؤية بانورامية بروح العصر، معتمداً على أسس منهجية وعلمية، تؤسس لمنهج نقدي جديد هو منهج الرصد الثلاثي الذي يقوم على علاقة تبادلية ثلاثية تربط العمل الإبداعي وكاتبه وناقده، كما أنه يدور في فلك العالم الأثير الذي تشكله الأنامل الناعمة، بما يعني أن الشخصية النسائية، أو وضع المرأة في المجتمع، قياسا إلى وضع الرجل، هو التيمة الأساسية التي تلح في النصوص التي كتبتها الروائية فاطمة يوسف العلي وناقشها الكتاب بروح المبدع.

وأيضاً يناقش هذا الكتاب الذي يعد إضافة جيدة للمكتبة العربية، قضية التنوير في المجتمع العربي وإلى أي مدى حققت نتائجها في نهضة المجتمع وتقدمه.



أزمة تلد أخرى

أزمة الكتاب العربي .. هل هي أزمة مبدع؟ ناشر؟ موزع؟

أم حرية كلمة وفكر؟ أم مجتمع؟

الكتاب العربي ما زال يتعايش مع محدودية

انتشار داخلياً.

السؤال : كيف نتجاوز أزماتنا؟!

لتشارك برأيك أرسل لنا على بريدنا الإلكتروني

Kwtwriters@hotmail.com

أو فاكس:

٠٠٩٦٥/٢٥١٠٦٠٣

وذلك ليتم نشرها في الأعداد المقبلة من البيان

مطلوب موزعين في المملكة العربية السعودية

البيان

جزيرة

فيلكا

أشهر الجزر الكويتية

تاريخها... تراثها



خالد سالم محمد

الطبعة الأولى

الكويت

١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م

صدر حديثاً

وزارة الإعلام

مطبعة حكومة الكويت